

مدينة المستقبل « يوتوبيا »

بقام : الدكتور مختار علي أبوغالي

« يوتوبيا » كلمة إغريقية، معناها «لامكان»، والمقصود بها «المدينة الفاضلة» وفي هذا الفصل نستطيع أن نميز بين نوعين من يوتوبيا، حيث نرى مدناً تتسم بالطابع الإنساني، وأخرى ذات سمة صناعية.

يوتوبيا إنسانية :

وكان أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة في جمهوريته، وللفارابي (محمد بن محمد ٢٦٠ - ٣٣٩هـ = ٨٧٤ - ٩٥٠م) كتاب مطبوع بعنوان: «آراء أهل المدينة الفاضلة»، وقد تخيل الكاتب الإنجليزي توماس مورفي «يوتوبيا» في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦م رسم فيه صورة سياسية إدارية لجزيرة خيالية، تضم مجتمعاً مثالياً كما يريده هو، قياساً على جمهورية أفلاطون، وقد ترجم كتاب مورفي إلى الفرنسية عام ١٥٥٠م، وإلى الإنجليزية في العام التالي ١٥٥١م، وآخر الدعاة إلى المثل الأعلى الأفلاطوني الجديد هو الفيلسوف هيجل وهو الذي قدّم - شأنه في ذلك

شأن الأفلاطونيين الجدد حتى كانت - واقع الفكرة (أو الواقع المثالي) على واقع الوجود (أو الواقع الاختباري)^(١).

فأين شعراؤنا من فكرة «يوتوبيا» في سماتها الإنسانية؟

النفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة، فشاعر مثل أحمد عبدالمعطي حجازي يحب على الطريقة الرومانسية فلا ييوح بحبه، بل يفزع إلى خياله الرومانسي، مهوِّماً حول مدينة لا يتركه فيها الناس وحيداً - كما هو واقع مدينته المعاصرة - بل يصغون إليه وهو يعرب عن عواطفه في الليل:

ولكنني في المساء أبوح، أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدري، وأطلق طيري، أناجي ضياء المدينة

إذا ما تراقص تحت الجسور

أقول له: يا ضياء.. أرو قلبي فإني أحب

أقول له: يا أنيس المراكب والراحلين أجب

لماذا يسير المحب وحيداً؟

لماذا تظل ذراعاي تضرب في الشجرات بغير ذراع؟

ويبهري الضوء والظل حتى أحس كأني بعض ظلال، وبعض ضياء

أحس كأن المدينة تدخل قلبي

كأن كلاما يقال، وناسا يسرون جنبي

فأحكي لهم عن حبيبي^(٢)

وليس هنا مدينة فاضلة، وإنما تهوية يلوذ بها الشاعر من قسوة المدينة وجفافها، فيها روح التشوف إلى مدينة فاضلة، وفيها بعض صفات المدن المستقبلية، من حب، وسفر، وبوح.

قدمت نازك الملائكة صورة للمدينة الفاضلة في مسحتها الرومانسية، لأنها تتسم بالقتامة والكآبة، وضعتها تحت عنوان «مدينة الحب» في ديوانها «عاشقة

الليل»^(٣) والمدينة تقع في صحراء الحياة وبين تلاها، ودونها نهر محوط بالمفاوز، ويكمن السم الزعاف وراء أمواجه البراقة، وكثيرا ما خدعت جنياته الزوارق والحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال والفتون في شاطئه الآخر، حتى إذا جاءوه لم يجدوا غير شوك وأشلاء وضجة ديدان وسباع طير، وتنتهي القصيدة بنصيحة الشاعرة لطراق الأبواب المروعة ألا يهبطوا شواطئ المدينة، وعليهم أن يعودوا أدراجهم إلى لب الصحاري، حتى ينجوا بقلوبهم من حمها.

ونتساءل: ما الذي جعل الشاعرة تسمي هذه المدينة المرعبة «مدينة الحب»؟ إنها سراب يوتوبيا المنسرب إلى الشاعرة من الروح الرومنسي، وهي تؤكد ذلك في قصيدة «يوتوبيا الضائعة» في ديوانها «شظايا ورماد»، وتكون «يوتوبيا» مركزاً تدور حوله القصيدة بحيث ينتهي بها كل مقطع، ولكن المقطع الثاني يصور المدينة بصورة مسحورة، فهي من غير غامض السر، تذوب في سحره الكواكب كما تذوب القيود، وتنطلق الأفكار حرة من عقالها، وفي المقطع الثالث نراها ضياء لا تغرب فيه الشمس، وغير بنفسج حي، ونرجساً لا يذبل، ورحيق حياة لا تفرغ كؤوسه، لا حدود فيها للزمان، وكواكبها لا تنعس - صورة جزئية تتضارب مع الشمس السرمدية - والشباب دائم النشوة، والربيع يظلل سكان «يوتوبيا»، وهي صورة انعكاس لمفهوم الجنة. ويضيف المقطع الرابع طابعاً أسطورياً: شيء من أقاصيص «شهر زاد»، والضوء تسوقه «أنديانا» إلهة القمر وحامية الصيد عند اليونان، و«نارسيسوس» عاشق نفسه يعبد ظله في الشمس، وتحلق يوتوبيا في ضباب على شفق خرافي، يحف بها أبد من العطور وآلاف الألحان والقبلات، حتى ترقد في سكرة لا حدود لها على رجع أغنية مضمحلة في شاطئ يوتوبيا المكون من ضياء النجوم، ويتبين أن ذلك مجرد حلم استيقظت منه الشاعرة دون أن ترى «يوتوبيا»، وهو ما آل إليه الأمر في القصيدة السابقة «مدينة الحب» من عدم الوصول، ويتكرر الحلم مع الشاعرة دون جدوى، والفارق بين المآل في قصيدتها أن اليأس المتكرر في الأخيرة لا يفقد الشاعرة إيمانها، فهي تنتهي بإصرار يخفف من حدة اليأس:

سأبقى تجاذبني الأمنيات إلى الأفق السرمدي البعيد
وأحلم .. أحلم .. لا أستفيق إلا لأحلم حلماً جديداً
أقبل جذرائها في الخيال وأسأل عنها الفضاء البعيد
وأسأل عنها انسكاب العطور وقطر الندى وركام الجليد
وأسأل حتى يموت السؤال على شفقي ويخبو النشيد
وحين أموت .. أموت وقلبي على موعد مع يوتوبيا

وفي تراكم المشاهد في القصيدة تنسى الشاعرة انسجام رموزها، فتقحم بين المدينة الجميلة الشفافة المثالية بشخصية ناريسوس، هذا الذي أصبح رمزاً لحب الذات حيث تسبب في مقتل (ايكو) بازدرائه لحبها، فعاقبته «نيميسيس» بأن جعلته يعشق صورته في الماء حتى ذوى ومات، واستحال إلى زهرة النرجس^(٤)، إن مدينة نازك مدينة شعرية وهمية لا وجود لها، وذات طابع رومانسي خالص، ولا علاقة لها بـ «يوتوبيا» الكاتب الإنجليزي توماس مورفي، ولا بالمدن الفاضلة التي سبقتها.

ولكن صلاح عبدالصبور كان أقل رومانسية من نازك ففي قصيدته «سوناتا» في ديوانه الأول «الناس في بلادي» يخلق عالماً مثالياً يتسع للحب، بديلاً عن واقعه المليء بالآلام والأحزان، وتهويمته أقل مما هي عليه عند نازك، حتى إنه جعل هذا العالم الذي ابتدعه مجرد «قرية» يكتفي منه بـ «كوخ»، وإن كانت الورود والعطور قاسماً مشتركاً في المدن الخيالية:

ولا تشغلي إننا ذاهبان	إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها، لا الحياة	تضن علينا، ولا النبع جف
ونصنع كوخاً حواليه تل	من الورد باحته والسجف
.....
وكان سريرك من صندل	وفرشته من حرير الشام
وطوقت جيدك بالياسمين	ومسحت كفيك بالعنبر
وثوبك خيط من الموسلين	وخيط من الذهب الأصفر

ونرخي الستار، وفيروزتان تموجان في وجهك المستهام

وهي مدينة متواضعة في حيز الإمكان، وليست كهذه التي كانت عند نازك، ولكن الشاعر يشترك مع نازك في «يوتوبيا الضائعة» في أن كليهما كان يحلم، وصلاح أفاق من حلمه على الواقع المرير، مما يشعر بأنه لم يذهب في حلمه بعيداً لأنه يعرف مدى ارتباطه بالواقع، وفعلاً يرى محبوبته في دوامة الصراع الرهيب من أجل لقمة العيش، ولم يفترقا مع صعوبة هذا الواقع، وهو إصرار أكثر نضوجاً من إصرار نازك التقريري المباشر، لأن صلاح ينبع من خلال الزحام البليد في مدينته:

وأيقظني صاحبي (يا فلان)	أفق غمر النور وجه الوجود
ودوى القطار، وماج الطريق	زحاماً من الأرض حتى السماء
يساقون والموت في مرصد	لمعركة البله والأغبياء
لأجل الرغيف، وظل وريف	وكوخ نظيف، وثوب جديد
وفي العصر شفتك يا فتنى	ولم نفتق في الزحام البليد
وقبلك ثوبك يا فتنى	لأنك أنت رجائي الوحيد ^(٥)

وإذا كانت هذه المدن الفاضلة متأثرة بالروح الروماني، خاصة بالشاعر علي محمود طه (١٣٢١ - ١٣٦٩ هـ = ١٩٠٣ - ١٩٤٩ م) وعالمه المليء بالعطور، وإذا كانت هذه المدن توسلت الشكل الروماني المبني على المقطعات، فقد ابتعد صلاح عبد الصبور في صياغة المدينة الفاضلة عن الروح الروماني، بعد أن عمق فنه بالقراءة الجادة، وبدى يوظف التراث في أعماله الفنية، فاستغل حادث الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، للتعبير عن تضايقه بمدينته المعاصرة، والخروج من زيفها ومن ذاتها التي تكونت وتشبعت بما في المدينة من زيف وآثام، فاراً إلى مدينة وذات أكثر طهراً ونقاء، في قصيدته «الخروج»^(٦) من ديوانه الثالث أحلام الفارس القديم، ناظر فيها بين عناصر الهجرة من جانب وتجربته المعاصرة من جانب آخر، تقوم مكة بدور المدينة المعاصرة، والرسول عليه الصلاة والسلام من خروجه منها مواز لرغبة الشاعر في التخلص من مدينته وذاته القديمة:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم
مطرحاً أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سري
دفتته ببابها، ثم اشتملتُ بالسما والنجوم

ثم يفارق الشاعر حدث الهجرة في أحد عناصره وهو اختيار الرسول أبا بكر صديقاً في الرحلة وترثه علي بن أبي طالب ليضل الكفار، ليكشف عن اختلاف التجربتين في هذا العنصر، فهدف الشاعر خلاصه من نفسه لا اقتداؤها، وليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة وهي لا يجوز عليها التمويه:

لم أتخير واحداً من الصحاب
لكي يفدني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّ الطلاب
فليس من يطلبني سوى «أنا» القديم

و«أنا» القديم يتحد بحادث سراقه بن مالك (٠٠٠ - ٢٤هـ = ٠٠٠ - ٦٤٥م)، القائف الذي أرسله أبوسفيان (صخر بن حرب ٥٧ق هـ - ٣١هـ = ٥٦٧ - ٦٥٢م) ليقتفي أثر الرسول ﷺ في الهجرة، فساخت أقدام فرسه في الرمال، وفي هذا الاتحاد بين الأنا القديمة وسراقه استغلال فني في التعبير عن الواقع الذي يلاحق الشاعر ويشده إليه، ويجاهد الشاعر في التوسل إليه أن يكف عن هذه الملاحقة، حتى تبدو في الأفق ملامح المدينة المنورة، وهي التي يتخذ منها الشاعر معادلاً ليوتوبيا التي يهاجر إليها، وهي مدينة منورة، ذات ألق وضياء وصحو سرمدي، وهي بهذه الصفة النورانية تتلاقى مع المدن السابقة، غير أنها تفضل غيرها ولأن نورها يأخذ ألقه من تراثنا الديني:

لومتُ عشتُ في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

ثنائية: الأنا/الآخر، عن طريق لغة الحب، الوسيط الذي يحقق للطرفين تحقيق ذاته دون تضارب مع الطابع الشخصي، فالحب يشحذ الفردية من خلال الآخرين ومع الآخرين.

ومع ذلك نجد في الواقع الفني للبياتي المدينة المسحورة التي يتمناها في مقابل مدينته المعاصرة، خالية من صور الفقر والاغتراب، حيث علّمه أبوه:

... والبحث في خريطة العالم عن مدينة

مسحورة دفينّة

تشبهها في لون عينيها وفي ضحكاتها الحزينة

لكنها لا ترتدي الأسال

وخرق المهرج الجوّال

ولا يطن صيفها بالناس والذباب^(٩).

وهي مدينة قائمة على تلافي السلبات التي يعانيتها الشاعر في مدينته المعاصرة، وليس فيها من العناصر السحرية شيء، إلا إذا اعتبر نقد السلبات وتمني نقيضها من باب السحر ولكن عنصر السحر يظهر في مكان آخر من يوتوبيا البياتي:-

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف، ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون^(١٠)

ويوتوبيا الرومانسية تتكرر مع الشاعر العراقي سعدي يوسف، ففي ديوانه الأول «أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥م) نجده في ١٩٥٣/٢/٢١ يقدم صورة لهذه المدينة الرومانسية تحت عنوان «المدينة التي أردت أن أسير إليها» وهي مدينة تستمد عناصرها من مدن نازك وعبد الصبور في التصور المثالي الخالص:

تلك المدينة يا حبيبة	والمنازل بانتظاري
تتوشح الياقوت ثوباً	والزمرّد والدراري
تلك النوافذ تستفيق	مزركشات باخضرار
الورد يهمس فوقها	والطّيب يغمر كل دار
تسقيه أهذاب النجوم	قرارة الوجد المثار
تلك السفائن والقلوع	أنتك من زرق البحار
وقوافل الأعراب جاءت	من تهامة بالعمار
إن البحار السبعة الزرقاء	ملكك والصحاري
تلك المدينة.. للهوى يُنيّت	وغابت عن نهار
طافت بانهار المحب	ومزّقت سر المدار
تبريز في حاناتها الشقة	سراء عارية الإزار
وهفت لها بغداد بالخمر	المخضب والجوار
والأغنيات بها كأعمق	ما بدجلة من قرار
تلك المدينة.. دونها جرح	الهوى وعذاب نار
أنا إن وصلت فدرّبها وار	بما ألقى ودار ^(١)

ورومانية سعدي يوسف لا تنظر إلى على محمود طه وزورقه الحالم بقدر ما تنظر إلى ترسبات علي محمود طه في رواد الشعر الحديث أي أنه كان ينظر إلى نازك الملائكة والسياب والبياتي ويستخلص أجمل ما عندهم، ولكن.. هل وصل سعدي يوسف إلى مدينته التي أراد أن يسير إليها؟ لقد كتب الشاعر بعد ذلك بثلاث سنوات تقريباً، أي في عام ١٩٥٦م، قصيدة بعنوان «المدينة»، ومن سمات هذه المدينة ندرك على الفور أنها نفس المدينة، لأن الطابع الروماني لازال يظللها، ولكن بتهويمات أقل من السابق، وتحوّل ضئيل نحو الواقع:

آه لو غضي مع المدّ إليها
في ضباب الفجر تأتيها سراعاً
بالأنشيد.. سراعاً.. فسراعاً

أواه، يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً

مدينة الرؤى التي تمتج ضوءاً

وينهي الشاعر قصيدته بنوع من اليقظة وكأنه كان يحلم - كما في المدن السابقة - ولكن بغير الأسلوب التقريري في السرد:

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟

وهو تساؤل يقرب ويفارق في نفس الوقت النهايات المتشائمة من خلق يوتوبيا، فإذا تلاقى في التشاؤم فتشاؤمه نوع من الإحساس بالواقع، وعدم الاستغراق في الوهم الرومانسي، ولذا كانت يوتوبيا صلاح مرتبطة بهذا الواقع على مرارته، فهو في «سوناتا» بدأ بالمدينة الفاضلة وانتهى إلى أرض الواقع، وفي «الخروج» بدأ مخالفاً من الواقع الأليم، وانتهى بالمدينة المنيرة.

ويتدرج عبدالوهاب البياتي بالمدينة الفاضلة، من «أحلام شاعر» في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» وهي مدينة - كما يبدو من عنوانها ومرحلتها من حياة الشاعر الفنية - متواضعة قريبة جداً من قرية وكوخ عبدالصبور في «سوناتا»، ولكنها رومانسية خالصة مثل يوتوبيا نازك الملائكة، تعتمد شكل المقطعات الرومانسية وخيالاتها الحاملة، ليس فيها أكثر من التبرم والضيق بالواقع.

ولكن البياتي بعد ذلك يتحدث نثراً عن مدن المستقبل، ومنها «مدينة العشق»، حديث وعي ورؤية فلسفية فيقول: «لقد غرقت إرم العماد أو مدينة العشق آلاف المرات في البحر، وعادت إلى الظهور، وكلما بعدت أبطأ المحبون في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها، وعند حضور اللامتناهي فينا وفي هذا البعد والقرب يثبت وجود الحب الأعظم الذي يحل في الحياة، ويتنصر على الموت، ويحل في الأشياء فيمنحها الحياة، لأن الكائن المتناهي - العاشق - دون حضور اللامتناهي لا

يلبث أن يسقط ميتاً عند أسوار مدينة العشق كالورقة الصفراء أو الثمرة الفجة المتعفنة»^(٧) ذلك أن المثالي والباحث عن المطلق يصاب بعطب الموت وصيرورة الحياة، فيعبر قشرة الجليد الرقيقة التي تغلفنا، ليشرف على هياكل النور التي خَرَّ الصوفية أمامها صرعى، وتقوم المحبوبة بدور الوسيط المشترك لدى الصوفي والشاعر والثوري، وعيون المحبوبة هي عيون الطفل والشهيد والقديس والولي، شاهد على قيام حضارات الإنسان، ومعنى هذا أنه «لا بد أن نكون على استعداد للاتصال الوجودي، أي ينبغي أن ننمي في أنفسنا المشاعر التي تفضي بنا - لا إلى عقد روابط عابرة - ولكن إلى الاتصال بالغير اتصالاً حقيقياً من صميم وجودنا الشخصي، وبهذا يصبح الآخر بالنسبة لي هو هذا الآخر حقاً، وأدركه في التفرد الشخصي لوجوده، وعند ذلك يقوم بين ذاته وذاتي نوع من الإبداع المتبادل، لأننا نتصل بواسطة هذا الشيء العميق فينا وهو الحرية... والاتصال حر، وبلا مقابل، وهو بمعزل عن العقل، وهو كلي، ومن حيث هو كذلك فإنه بداية مطلقة أكون بها أنا نفسي على نحو ما في علو تام خالق معشوقي، وعلى ذلك فإن الاتصال الوجودي لا يمكن توضيحه إلا في العلو، فهو في جوهره اتصال بين عزلة وأخرى، أو هو مجتمع المنفردين، أن الاتصال الوجودي مرتبط بالحب، وليس معنى ذلك أن الحب هو الاتصال، ولكنه أعمق مصادر الاتصال، والواقع أن الحب هو الذي يوحد، وهو الذي جعل من الأنا والأنت المنفصلين في الوجود التجريبي شيئاً واحداً في العلو، وأعجوبة الحب هي أن تحقيقه لهذه الوحدة يقود كلا من الصديقين إلى تحقيق ذاته، فيما لها من طابع شخصي صميم فريد لا نظير له»^(٨).

وهذا التصور الوجودي يلقي ضوءاً على مدينة العشق أو «يوتوبيا» الإنسانية عند البياتي، فهو من ناحية يضع الحب دون اتصال موضع التساؤل، أي أن الحب والاتصال يتقدمان معاً أو يتأخران معاً، يعني لا وجود لحب حقيقي بغير اتصال، يعني أيضاً أن يوتوبيا لا بد أن تكون مرتبطة بأرض الواقع، وهذا إذا قاله البياتي في «تجربتي الشعرية» فهو ما سبق أن المحنا إليه عند صلاح عبدالصبور.

وهذه المدينة الفاضلة لدى البياتي تحاول أن تجد مخرجاً من لغة التضاد في

يهبط النخل علينا، مظلم الخضرة يدعونا إليها
آه لو نمضي إليها، تترك القارب في همس المياه
وعلى ومض من النجم هداه
إنه يعرف شابكا صغيرا
أخضر النور وخبزا وفتاة
إننا نرسو لديها . . حيث يبقى القمر
في البحيرات . . وينمو الزهر
حيث لا تغرب شمس

يا أعز الأصدقاء

اتبعونا بالأناشيد إليها^(١٢)

كانت الأغاني والأناشيد من العناصر المشتركة في الوصول إلى يوتوبيا عند شعرائنا، كما كان السفر كذلك، والعلاقة بين الغناء والسفر وطيدة، ولذلك نرى الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يجري على سنن من سبقوه، فيسافر إلى يوتوبيا مستعيناً مثلهم بالأغاني مع العناصر الأسطورية:

من الذي يمدني بساعدي هرقل
لأفتح المدينة الحصينة الأسوار
بأغنيات أورفيوس
لتسمعي غنائي الحزين
وليس لي جمال نرجس، ولا ممالك بلا نخوم
أنا المسافر القديم
إلى مدينتك^(١٣)

و«يوتوبيا» التي رأيناها ذات طابع إنساني عام، تتمخض في دوراتها بين الفلاسفة والأدباء عن «يوتوبيا» اشتراكية، لمحنا خيالها لدى عبدالوهاب البياتي في

تجواله بين مدن العالم، وكان توقفه عند المدن الاشتراكية، وإعلان رضاه عنها، وأكثر من ذلك عشقها، نوعاً من البحث الدائب عن مدينته الفاضلة، وعلى غرار البياتي توقف سعدي يوسف عند هذه المدن الاشتراكية، واتخذ منها نموذجاً لمدينته الفاضلة، في مرحلة ما بعد الرومانسية، ففي ديوانه الثاني وجد مدينته في الواقع، وليس مدينة هلامية، وحين وجدها غنى لها أربع أغنيات، وجدها في «صوفيا» عام ١٩٥٧، وعاش بين جدرانها ولألائها في الحقيقة لافي الوهم والخيال، ولأن المدينة حقيقية تخلصت لهفة الشاعر من التهويمات واقتربت من الواقع، والواقع الاشتراكي :

يا موطن العمال، يا وشم الكفاح

يا موعداً للحب . . عمال العراق

هم في انتظارك منبعاً للفجر

.....

لو كنت أجهل كل أغنية سواك لما أسفت

لحن إلى صوفيا . . وبعذك يا صباح ليأت صمت

لو كنت أقدر أن أغني

كل الأحبة في بيوتك في شوارعك الجميلة

لبنيت فوق الشمس مجدي

لكن ستنتظر النجوم بقلب سعدي

يوماً تزر كش فيه فيتوشا فتبلغ كل حد^(١٤)

واضح أنها يوتوبيا من منظور يساري، تستوحي ألفاظها من قاموس اشتراكي: الجوع، الشعب، الكفاح، عمال، وهي ألفاظ يكثر دورانها بين اليساريين، وفي قصيدة أخرى من نفس الديوان «٥١ قصيدة» تتحدد سمة المدينة أكثر:

يا إخوتي غنوا معي شيئاً عن الأنهار

فالماء في «الفولجا» يلونه النهار

.....
كانوا وراء البحر ينتظرون زائرهم طويلاً
إيفان بافلوفيتش، والترى والرجل الصغير

ثم يدخل المدينة في صحبة فلاديمير ايليتش لينين :

ونسير في الريح الرذاذي الغزير

جنباً إلى جنب . . . وندخل في المدينة^(١٥)

وإذا كانت الاشتراكية مفهوماً إنسانياً فإن التناول الساذج والسطحي لا يفصح
عن هذا المفهوم الإنساني، فالاشتراكية لم يتمثلها الشاعر، ولانجد أكثر من الصباح
بألفاظ لأعمق لها، لأنها لا تنبع من مواقف مضيئة لإنسانية الإنسان في المجتمع
الاشتراكي، وكثيراً ما أساء معتنقو الاشتراكية إلى الشعر بهذا الأسلوب .

ولكن عبدالعزيز المقالح يعبر عن يوتوبيا الاشتراكية بحيث لا يفقد صفاءه
الشعري، ولم يجعل الفن طرفاً خاسراً في معركة مع المعتقد الفكري، بل وحد
الشاعر بين الطرفين في وحدة صوفية تتعاقب فيها مظاهر الوجود، وتتلاقى فيها كل
الأفكار والأديان، وكل المدائن، وكل العصور، وتنبع فيها الصورة الشعرية من
الحلم، فشكل موسيقى دائري يكون هو الآخر شكلاً من العناق المتجانس مع
الأفكار والمدن والأشياء :

لم يصل صوت حبي إلى النسغ . ضاع غنائي مع الريح فاحترقت
لغة الناي في شفتي، وعلى شاطئ العين، حيث المرافئ مهجورة
تحتفي نار «ذات العماد» وتبرق نار «الجحيم»، وبينهما . .

- بين نار الورود ونار الشتاء - يسافر وجه غدي كمدا، بين
حلم وصحو تنائر عمري القديم وعمري الجديد، وبينهما تتبدد
«يوتوبيا» الشعر والعشق . ها هو ذا صوتها :

من بعيد أرى في النجوم ملامحها - تلك صنعاء طالعة من
رماد الفجيرة والقهر، تنبت بين الخرائب - لكن صورتها تتبدد

ساعة تقترب العين ، ساعة يمتد كي يتحسسها القلب يصرخ :
ماذا أرى في مدينة حبي؟ رؤوساً مقطعة ، وأكفأً إلى
الله ضارعة ، وهوانا ، وليلا يغطي وجوه النجوم التي
تتناثر أحلامها في العشيات عبر الطريق الطويل المدمى ،
المشائق في جانبيه الدليل ، المرايا إلى الفجر ، لم يبق غيري
على كتفيه الهزيلين ، رأس تقوم ويمسكها الحزن أن تتكسر . . .

وما أنقذتني سوى نجمة من فم السيف ، كان الغناء العظيم
يطارد كل الرفاق ، إلى أين أمضي؟ . . إلى الشرق من
آسيا - للجنوب من الشرق - ما أكبر الناس ، ما أصغر الكون
في مطلع الشمس! تقترب الكف من ماء عرش الإله ، تكاد
تلامسه ، صار حزني قريباً من الله يلعب في حجره ، ينتقل
ما بين أشجاره ، يتوحد فيه صلاة وعنفاً ، حياة وموتاً .
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد . طال ارتحال دمي . في
بساط من الذكر مندلق عن دفوف الدراويش في صوت «بوذا»
أطير ، ومن حول نار المجوس مع الوثنيين صليتُ ، غنيتُ ،
واغتسلتُ نارُ حبي بماء البراءة في «الكنج» ، باركني كل رب
هناك . تفتَح قلبي ليدخله الزهر ، والطير ، والوحشُ ،
والحشرات التي يفزع الغاب منها ، أبحثُ لكل السيوف ، لكل
السكاكين صدري ، فلم تستطع لا السيوف ولا ظامئات السكاكين
سفك دمي . وهنا حين عادت مع الريح رأسي إلى وطني
قطعوها بسيف من الحقد ، وكان الإمام يداعبه ، ويربيه في قصره . . (١٦)

وهي يتوبيا لا مكان لها ولا زمان ، ولكن ملامحها مأخوذة من الاشتراكية
الثورية العالمية ، تأخذ مسحة صافية من تصوف محيي الدين بن عربي
(٥٦٠ - ٦٣٨هـ = ١١٦٥ - ١٢٤٠م) تتسع لكل الوجود ، والمتمثلة في قوله :

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فرعاً لغزلان، ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح تورا، ومصحف قرآن
أدين بدين الحب، أني توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني^(١٧)

وبهذه الرؤيا الشاملة والدائرة في الزمان والمكان، في معانقة الثورة أين واني
وجدتُ نجد يوتوبيا المقالح في تقلباتها وتحولاتها تسمى «كربلاء» كما في القصيدة
السابقة، إرم ذات العماد، ولكنها في جميع مسمياتها تثول إلى «صنعاء» لأنها قضية
الشاعر ومنطلقه، يقول في ديوانه «عودة وضاح اليمن»:

نحن من كربلاء التي لا نخون
وفي كربلاء التي لا نخون ولدنا
ومن دم أشجارها خرجت للظهير أسماؤنا منذ موت الحسين
مدينتنا لا تصدّر غير النجوم، ولا تصطفي غير رأسٍ تتوجه
بالتنهار الشهادة، تغسله بالدماء العيون الجريحة

إن هذه المدينة تختار سكانها بعناية - كما كان أفلاطون يختار سكان المدينة
الفاضلة - وتميز بين الغث والسمين من الشعر، ولذا تطرد شعراء الأبراج العاجية
منها، أو تطالبهم بالخروج من ترفهم، والنزول إلى ميادين الكفاح، تستمد من
الشعب وتستلهمه، حتى لا تأسن الكلمات، وتموت الحياة تبعاً لموتها:

يأيتها الشعراء الملوك: اخرجوا من مكاتبكم. تأسن الكلمات إذا
لم تكن من دم القلب طالعة، وتموت العصافير في ظلها، ويموت الشجر
حين كانت محابرنا من عطور، وكان الذي فوقنا
يبول علينا. . ونحن نقول: أسقنا

المنافي الطريق إلى الشعر، والسجن نافذة للتواصل،
والموت في الشعب أروع ما يكتب الشعراء. نوافذ أكوأخهم
تتألق بالموت والورد، تثمر بالخبز والدم. رأس الحسين
غدا ورده في الحداثق، أنشودة صار للمتعبين،

والملاحظ أن الطابع العام للمدينة الفاضلة في شكلها الإنساني، أنها ذات ملامح معينة تلاقى عليها الشعراء، فهي مدينة الحب، ذات عطور وزهور، النور فيها لألاء لا ينقطع، السفر إليها عامل مشترك بين الشعراء، الوصول إليها مستحيل أو شبه مستحيل، وقد يراها الأيديولوجيون في المدن الاشتراكية المعاصرة، ولكن مدينة المستقبل لها وجه آخر صناعي .

يوتوبيا صناعية :

في أحضان حضارة صناعية يعترى الإنسان قلق متأصل الجذور تاريخياً، فاحتقار المجتمع الصناعي والتقنية الراقية والتوجس من توقعات المستقبل هي آخر ألوان التعبير عن مشاعر الفزع الناشئة مع التصنيع، تفاوتت فيه حدة الهجمات على المجتمع الصناعي، ومن هذه النزاعات برزت القضية الأساسية المتلفة بلباس العصرية، فالمشكلة الحقيقة أن الناس والمجتمع ككل لم يتحمسوا للآلة، بل إنهم إبان عملية التطور أصبحوا أشبه بالآلة، والذين فكروا في الإنسان كروح ومادة أدانوا التصنيع الذي يسلط الكثير من الاهتمام على المادة، وهاجموا مادية الحضارة الصناعية، وأجمعت الجماهير الكادحة في البدء على رفض نمط الحياة الجديدة، وجاهرت بعدائها في حوادث كثيرة، ففي الفترة الواقعة بين عامي ١٨١١، ١٨١٦م حطمت طوائف عمالية تدعى (لوديتس) الآلات الجديدة في إنجلترا، لأن التقنية تسببت في البطالة وتدني الأجور، وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة تفترض فقدان الحرية والذاتية، والإنسان ليس عبداً لعمل ما أو لمنتجاته، وأكثر من ذلك فقد دمرت ثقافة الإنسان لتذوب في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها ولا تميز، وتداعي الثقافة كان نتيجة عوامل تقنية، ولقد أصاب العالم الأمريكي «برنارد روزنبرغ» حين قال إن التقنية الحديثة هي الظرف الضروري الكافي للثقافة الجماعية^(١٩).

هل هذا الهجوم كان وراء السوق الذين عابوا على الإغريق خلوهم من الغرض وهم يبحثون عن الحقيقة؟ إن الإغريق - وهم أساتذة العالم في التفكير

الميثافيزيقي والخلقي والسياسي - أدهشوا العالم في التأمل الرياضي والهندسي الذي وصل بهم حداً مكنهم من أن يخرجوا بطريقة غير مباشرة نموذجاً للآلة البخارية، ولكنهم لم يكلفوا أنفسهم مشقة استغلال هذا الاختراع، مما أذهل العصور التالية، لم يصنعوا قاطرة، أو باروداً، أو حتى دولاباً للغزل، كانوا يبحثون عن الحقيقة لذاتها كوسيلة للثقافة لا للسلطان والراحة، ويزدرون الذين يبحثون عنها لفائدة مادية، فمثل هذه البواعث المادية دنيئة تحط من كرامة الأحرار، ولا تتفق مع الحياة المهيبة، وربما أدهش بعض العلماء معرفتهم أن الأثينيين كانوا يحسبون الاشتغال بالتجارة مخلاً بالشرف، وقد أكد أفلاطون وأرسطو ذلك، كان الأثيني يؤثر أن يحيا حياة غنية على أن يكون غنياً^(٢٠).

إن الاعتقاد بأن الرجال قد تحولوا إلى آلات بلا حياة كان الأساس في الهجوم على الحضارة الصناعية، ولم يقتصر الهجوم على الآلة، ولكنه تعداها إلى العلم، فأنشأ أظفاره فيه بحملات متفاوتة.

ولكن ما فتئت الطبقات الدنيا أن اقتنعت بأن التقدم الصناعي يجلب الخير، وتقبل العامل الانجليزي التصنيع، لأن دخله ارتفع في نهاية القرن، وحين تضعف الاقتصاد عقب الحرب العالمية لم ينقلب العامل ضد التصنيع، ولكن ضد الإدارة المسئولة عن الاقتصاد الصناعي، كما أن الذين أنحوا باللائمة على الحضارة الحديثة، وأجهدوا أنفسهم كي يخرجوا بالإنسان من دائرة الانفصام، لم يتفقوا على أن الصناعة وحدها كانت وراء المشكل الإنساني «فإن ظاهرة التصنيع ليست هي التي تفسر وحدها تكشف المجتمع الغربي عن أنه عاجز عن صون مكان ذي سمة إنسانية، وعن إدامة النمط القديم المائل في (أكورا) المدينة القديمة»^(٢١).

وكان الفيلسوف الفرنسي أوجست كانت (١٧٩٨ - ١٨٥٧م) قد تنبأ بمجتمع جديد تحكمه نخبة من العلماء والصناعيين، ولكن آراءه ما برحت إنسانية تؤكد على قيمة الإنسان، ولم تشر إلى تغير في طبيعته، وبعده كانت هناك محاولات بذلت من أجل يوتوبيا صناعية، فقد تصورها «كارنيه» مدينة صناعية تسعى إلى تركيب يضم

المدينة القديمة إلى الوعود المتضمنة في تصورات اجتماعية من النمط الجذري، مضافاً إليها قدرة صناعية وتكنولوجية، ويرى كل من «فورباخ» و«هس» غياب المؤسسات التي تسببت في انخلاع الإنسان عن هذه المدينة، وعليه فلا بد من زوال صور القمع المعروفة، فلا مجال لقصر العدل، أو مخافر الشرطة، ولا السجون، والسبب في غياب هذه المؤسسات - كما هو جواب كارنيه - أن القمع غير مُجَدِّد في النظام الاشتراكي، وقد استشهد «كارنيه» من أجل المدينة الصناعية بأقوال من رواية «زولا» وعنوانها «العمل» يشير أحدها إلى حلم «سان سيمون» في بنية تحتية تغطي الكرة الأرضية بشبكة مواصلات تجتاز الحدود القومية وتوحد البشر، في ازدهار إنساني مركب من الصناعة مع الزراعة، ومن المدينة مع القرية، في اتساق متناغم داخل مدينة صناعية بلا جذران (٢٢).

وتعتقد فكرة يوتوبيا صناعية في الفكر الماركسي، فوحشية الماركسية إبان حكم جوزيف ستالين (١٨٧٩ - ١٩٥٣م) في الاتحاد السوفيتي، وغرابة حكم ماوتسي تونج صبغت الماركسية بلا إنسانية الدكتاتورية، كما يرى بعض المراقبين، وإن كان ماركس نفسه وكبار شارحيه نسبوا الماركسية إلى الفكر الإنساني، فالإنسان جزء من الطبيعة، وبالإنتاج يستطيع السيطرة عليها، وبهذا ينتهي خضوعه الناجم عن ضعفه أمام قوى الطبيعة، بيد أن ماركس لم يزود أتباعه بخطة المستقبل، ولم تتحقق بعض أفكاره لأنها مثالية أو غير علمية، ولكن الماركسي «ليون تروتسكي» (١٨٧٧ - ١٩٤٠م) تحدث عن سيطرة الإنسان على الطبيعة بواسطة الآلة، وبالإلآة سيخضع نفسه كما أخضع الطبيعة. وفي الحقبة الأخيرة ازدهرت بين الماركسيين - ولا سيما في روسيا - فكرة يوتوبيا متنوعة المصادر (٢٣).

فهل يحمل التطور العلمي المذهل - لاسيما في النصف الأخير من القرن العشرين، والذي هو موضوع الدراسة - وعداً بجنة تقنية، يكتشد فيها العلم لخدمة الإنسان، ويكون فيه حللاً لكافة العضلات، ومصححاً لما أعوج في المسيرة الإنسانية؟

إذا كان الأمر كذلك، ولا بد أن يكون في منشئه كذلك، أو على الأقل يجب أن يكون كذلك، فلا بد أن تحمل التقنية مكانها اللائق في نفوس الشرفاء من البشر، والشعراء على رأس هؤلاء الشرفاء.

لقد غدت القصة العلمية أدباً شائعاً، فهل الشعر - الذي هو أسبق من القصة لا سيما في أدبنا العربي - أقل شأنًا من فن القصة، حتى يتأخر عن مواكبة التطور الحضاري والعلمي؟

هل نسبق فنقول: إن شعراءنا تأرجحوا بين الرفض والقبول بالحضارة الصناعية، والذين قبلوا منهم بهذه الحضارة تأرجحوا بين الحماس المطلق والقبول المتحفظ، وبعضهم أبدى حماساً شديداً إذا كان الإنجاز العلمي قادماً من أحد المعسكرين اللذين يستقطبان العالم في حين يظهر تحفظه أو تخوفه أو التقليل من شأن الإنجاز إذا وفد هذا الإنجاز من المعسكر الآخر، وهؤلاء ينطلقون من موقف أيديولوجي، ومثل هذا الموقف القاصر لا يمثل رؤيا حضارية، لأنه مشوب بالتعصب، والتعصب خلق مضاد للحضارة، ويوتويا صناعية كالحكمة ضالة الإنسان يأخذها أنى يجدها.

شاعر مثل البياتي يعانق «يوتويا» الصناعية عناقاً حاراً، في قصيدته «إلى هانسن كروتسبرغ» التي كتبها في ١٣ - ٥ - ١٩٥٩ م، ويأخذ حبه للمدينة الصناعية شكل الحب الصوفي، حيث نرى الولاء في الحضرة، ونرى السكر في مذاقه الصوفي، وصرعة العاشق، وإن ظهرت في خمره استعمالات معاصرة، كالشرب على نخب الحبيب، وهذه اللغة الصوفية في التعبير عن الوجدان لا تتأق إلا في أعماق حالات الهيام والفناء، وهي أقصى ما يطمح إليه الإنسان في لغة العشق:

مدخنة تناطح السماء

توزع الحلوى على الأطفال في المساء

وتهب الضياء

والثوب والكتاب والدواء

من يزرعون الورد في بلادك الغناء
فلنرفع الكأس على نخبك . . يا مدخنة تناطح السماء
ففي غد يرتفع البناء
أعلى فأعلى . . آه يا صهباء!
أنا صريع الأعين الزرق، صريع النار في الأفران، يا صهباء
أعلنُ في حضرتكِ الولاء
للعالم الجديد، للمدخنة السوداء
فليكتب الدخان في السماء:
من هاهنا مرّ صريعُ الحب، في نهاية ابتداء^(٢٤)

إن الابتداء من النهاية لحظة صوفية خالصة ترصد حال فناء الصوفي، ومن حال الفناء يولد العاشقُ ميلاداً جديداً لأعهد للأرضي به ولا يعرفه إلا من ذاق وجرب، أما صرعة العاشق في الأفران، فقد تكون هذه النار من وقدة الصهباء التي تصطلم العاشق وتنضجه في حمياها على مدارج عليه الصوفية في استعارة الخمر وتلويحها إلى المغازي الإلهية، وقد تكون النار والأفران كهربائية أو ذرية، فتكون من تفجيرات المدينة الكنائية، وبهذا التفسير هي أقرب إلى لغة الواقع، كما يستملح التفسير الأول لمروره بعدة مراحل حتى يصل إلى هدفه على طريقة البلاغيين القدامى في التعبير الكنائي .

وأحمد عبدالمعطي حجازي، صاحب «مدينة بلا قلب» يتحول من هذه الحملة العنيفة على المدينة، لا إلى القبول بها فحسب، بل إلى اعتناق يوتوبيا صناعية، يقول على لسان طيار شهيد:

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أكاد لا أحس غير قبضتي، وهي تدافع الرياح
وهي تروض الجناح
وهي تلج في المصير
أنا هنا أقود كوكبي الصغير

أخْلَصَ الوشاح من شد الرياح
وكلمها أصبحت مطلق السراح
انكشف العالم لي، كأني الأول فيه . . . والآخر
أنا هنا أقود كوكبي الصغير
الأرض تحت الغيم عسكران، شاكياً السلاح
هذا هو الحق مضى كالصباح
وها هو الباطل يبدو جثة . . بلا ضمير
أطلقت ناري . . وابتسمت للزئير
أطلقت ناري . . ثم قبلت الجراح
أطلقت ناري . . كوكبي يهوي محطم الجناح
أما أنا . . فلم أزل أطيّر . . لم أزل أطيّر^(٢٥)

لقد مات الطيار وتحرف في نفس الوقت، وحلقت روحه في طيرانها، وهذا
منتهى العشق للآلة التي ارتبط بها في الدفاع عن قضيته، والصورة الشعرية تكشف
عن الهوى العميق للطائرة، إنها كوكب صغير، وأضاف الكوكب إلى ياء المتكلم، إن
الملكية حيازة خاصة، وجعل الشاعر من هذه الصورة محوراً تدور عليه أغنية الطيار،
وليس الأمر كما يُتوهم أن الشاعر أفلح في تقمص الطيار، لأنه عقب على النشيد
بتدخل شخصي نفهم منه أن النشيد وصف أكثر منه تقمصاً:

يا ليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير
يا ليتني بعض الرماد من حريقك المثير^(٢٥)

والشاعر نفسه يظهر امتنانه للآلة، المطبعة، معترفاً بدورها الأسطوري في
خدمة الثقافة:

شكراً للمطبعة الصماء
يدها البكماء
تصنع ألفاظاً تتكلم

تصرخ، تنتهّد، تتألم
تبقى، لاتطمسها الظلمة
تجمعنا، نسجد للكلمة
الكلمة طير
عصفور حر
والكلمة سحر
أربعة حروف صادقة النبرة
حاء.. را.. ياء.. هاء
تشعل ثورة^(٢٦)

إن الشاعر في معانقته للقيم العظيمة يعانق الحضارة الصناعية لأنها تخدم هذه القيم، وهو حين يلجأ إلى لغة التقطيع في بعض الكلمات/القيمة. فإنه يعيش هذه القيمة حرفاً حرفاً، والتقطيع نفسه أحد التفجيرات الكنائية للمدينة في لغة الشعر المعاصر.

وقد فتحت يوتوبيا صناعية لسعدي يوسف بشكل جزئي، في أحد الأحياء بمدينة دمشق، في عام ١٩٧١م:

تساءلت حين دخلتُ المدينة عن خان أيوب. ما دلني أحد
فالتفتُ ببعضي، ونمْتُ: لقد كان وجه المدينة أزرق..

.....

ولكنني لدمشق المدينة والجرح، أمنح نار التوحد، أعلن
في الصحف المشتراة، وفي الصحف المشتهاة.. بيان الذين
رأوا وجهها قبل أن يولدوا، والذين يريدونها امرأة
تتزوج فيها الشهادة والماء..

ويصل الشاعر إلى الحي الذي يبحث عنه «خان أيوب»، ويضطرب حين يراه:

يراقبني الليل.. أعمدة الجامع الأموي العتيقة

تراقبي، وتدور الأزقة بي، وتدور المنازل خلف «الحريقة»
إلى حيث يتفرد الظل بي والمياه العميقة
وأسمع بين الغصون التي أزرت الأرض فيها ورقت :
أنا الطائر
أنا الصوت والجدول الذئب
أنا ابن الإله الدمشقي

ما السر في هذا العشق الصوفي المتوحد بالمدينة؟ إنه يوتوبيا الصناعية التي
اكتشفها الشاعر في هذا الحي الدمشقي :

تفتَح لي خان أيوب .. ما دلّني أحد .. غير أنني دخلت ،
وبين حديقته والدهاليز أبصرتهم يصنعون القنابل ..
إنهم إخوتي، يرسمون على النهر أعمدة الجامع الأموي
جسوراً .. جسوراً .. جسوراً .. جسوراً ..
وقد ينسفون الجسور إلى الناصرة

صناعة القنابل إذن هي التي هيجت مشاعر سعدي يوسف، وجعلته يقرر
الاستيطان في خان أيوب، يوتوبيا، التي مادله أحد عليها - ضناً، أو مينا، أو جنباً -
ولكن الشاعر بحسه وصفاته عرف كيف يهتدي إليها :

سأسكن في خان أيوب،
مادلني أحد، غير أنني اهتديت^(٢٧)

وقد كانت صور الشاعر مستمدة من العالم النائي الذي اهتدى إليه الشعر
المعاصر، وقد يقال إن معانقة الشاعرين: حجازي وسعدي، للطائرة والأسلحة لأن
الشاعرين في مناط الحرب مع أعداء الوطن، وهذا صحيح، ومن هذا القبيل أيضاً
أن السياب نفسه - وهو الذي ظل حتى آخر رفق من حياته ثائراً على المدينة - يجد
السلاح الذي دافعت به بورسعيد ضد الأعداء :

إن الحديد الذي صُنَّت الحياة به غير الحديد الذي وافاك بالعطب
والخير في بندقيات قذائفها حثف المغيرين، والميلاد في قضب^(٢٨)

وهنا نتساءل: أليس الدفاع عن بلادنا دافعاً قوياً لاعتناق يوتوبيا صناعية؟
لاشك أن المجتمع الإنساني من خلال التجارب العديدة والمريرة يحترم الأقوياء،
والصناعة قوة، والقوة إحدى صور الحضارة.

ومادام الوعي بالمدينة وعياً حضارياً فإنه يرتبط بمدى تطور انتصار الإنسان على
الطبيعة، واتساع رقعته في الكشف العلمية، وربما كان غزو الفضاء أكبر انتصار
علمي في العصر الحديث، وهو انجاز حضاري، إذا لم ينحرف للأغراض
العسكرية.

فإذا غشى الإنسان الفضاء الخارجي في أولى خطواته الواهنة، من خلال أفراد
يمثلون الجنس البشري، فإن هذه الفتوح ليست انتصاراً أمريكياً أو روسياً، وإنما هي
فتح إنساني مبین، أو هكذا يجب أن تكون، فليكن رواد الفضاء الذين جابوا أقطار
السموات والأرض أبطالاً في هاجس الإنسان شرقيه وغريبه، حيث أضحت التجربة
الفذة ملكاً للبشرية، ومن حق الجميع أن يكون لهم منها موقف إيجابي، حتى ولو كان
البعض ينظر إليها بريية، وخشية.

إن انجازاتنا العلمية هي من خلق وإبداع حضارة تقنية متفجرة كتفجر
الصباح، ورجال الفضاء لا يقتصر دورهم على تمثيل هذه الحضارة، بل يتعداها إلى
مساهمتهم في إبداع تكوينها، هم ليسوا ثماراً لكفاح الإنسانية فحسب، بل هم
بصورة أوفى من يقرر مصيرها، فالإنسان التقني - كما يبدو - أصبح في حكم الحقيقة
المؤكد، حتى ولو كان الفردوس الأرض لم يَحْنْ أوانه بعد، حيث لم يفصم الإنسان
والمجتمع الوشائج مع الماضي، كما جاء في محاضرة لأحد رواد الفضاء الأمريكيين،
ألقاها عقب رحلته الرائدة^(٢٩).

والأدب الأصيل يستمر في التغير، ويتطور في أنحاء العالم، ومن العوامل التي
تؤثر في تطويره الانفجار التكنولوجي، وهذا الانفجار الذي حدث في الخمسينات

والستينات من هذا القرن ترك بصماته على الأدب في الدول المتطورة صناعياً، وساهم في توجيه اهتمامه الأول إلى علاقة الإنسان بالطبيعة والآفاق الكونية للفكر البشري، وعلاقة ما هو طبيعي بما هو غير طبيعي في تطوير الحضارة، «ومثلما أن حضارة ما لا يمكن أن ترجع إلى الوراء، فكذلك لن يرجع الإنسان العصري إلى الحياة الرعوية، وأدب اليوم لا يمكن أن يتناول نفس الموضوعات، ويكتب بنفس الأسلوب الذي كان يكتب به (سرفانتيس)، أو (بلزاك)»^(٣٠).

وقد لقي غزو الفضاء حظوة في الشعر العربي المعاصر، وكان لابد أن يحظى بهذا الاهتمام، ما دمنا في الجانب المادي من حياتنا الاجتماعية قد أفدنا من منجزات الحضارة في صنع حياتنا المعاصرة، ونجحنا إلى حد كبير في الانتقال من حياة القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، فكان لزاماً أن نفعل الأمر نفسه في الجانب الفكري والفني، حيث يلتحم الفن والشعر بالمنجزات العلمية التي تنعطف بالمجتمع انعطافاً حاداً.

وتحت عنوان «عيون الكلاب الميتة»^(٣١) كتب البياتي عن غزو الفضاء، مبدياً حماساً شديداً لهذا الإنجاز العلمي، الذي يرتاد العالم الشاسع:

سفن الفضاء تعود من رحلاتها، عبر الفراغ الموحش الأبدي، والضوء البعيد
ينهل من نجم يموت

وكواكب أخرى تموت، وضوءها مازال في سفر إلينا عبر آلاف السنين
وكائنات لا تُرى بالعين تولد من جديد

ثم يرسم صورة بائسة لما نحن عليه، تقوم بدور المفارقة مع هذا التقدم العلمي، حيث تستهلكنا بحوث لا علاقة لها في صناعة الحضارة، مستشهداً بالنوى الذي مات وفي نفسه شيء من «حقى»، ومؤلفاتنا عن الخيل، وفن الشعر الموزع بين الهجاء، والمديح المستجدي، والبكاء على الأطلال بدموع رخيصة مزيفة، والسقوط في أوهام العشق، ثم الموت قبل ميعاد الموت دفاعاً عن الشرف، مستعيراً شطرب بيت للمنتبي ذهب مثلاً في هذا الباب، في عالم عربي مكون من نموذجين: شخصيات

هامشية هي أفراد الشعوب وقيادات متخمة :

ونحن مازلنا على صهوات خيل الريح ، موق هامدين
عُمياً نزيد ونستزيد

وغوت في «حتى» ، وفي أنساب خيل الفاتحين
تبادل الأدوار ، نشتم بعضنا بعضاً ، ونستجدي على بوابة الليل الطويل
نبكي ولا نبكي ، ونغرق في دموع الآخرين ، متيمين وعاشقين ، وهائمين وضائعين
نبني من الأوهام أهراماً ، وسوراً لا يصد الطامعين
وغوت قبل الموت في سوح المنون
«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى» أوهت قرون الناطحين
وكلاب صيد الحاكمين

وهي صورة واقعية سوداء ، تسود التاريخ العربي ، والتركيب العربية فيها
موسومة بخاتم الموت البشع ، ليس فيها نافذة لنقطة ضوء ، ثم ينهي الشاعر قصيدته
بهتاف تقريرى مباشر ، تتخلله محاولات لاستشراف الصورة الرمزية :

رباه! أخرجنا من الظلمات ، من شرك اللصوص ، ومن مخالب باعة الإنسان في
الشرق القديم
ومن دوار البحر والصحراء ، من قاع الجحيم
وليمسح الثلج الرحيم
والعشب والأنداء : وجه الميتين
والعقم والأوساخ والعار المقيم

ومفارقة البياتي غير مفارقة أبو سنة التي ستأتي ، لأن البياتي يهدف منها إلى
معانقة يوتوبيا صناعية معانقة لا تترك فرصة لمن أراد أن يتشكك في إيمانه كما حدث
مع أبو سنة فيما سنراه بعد - ومع تسليمنا بأن إيمان البياتي لاشية فيه فإن مفارقاته
ساذجة ومبتناة على أسس غير سليمة ، ذلك أن بحوث النحو وفنون الشعر العربي

ليست بالضرورة طرفاً مقابلاً لغزو الفضاء، فالمدينة الصناعية في الغرب لم توقف بحوث اللغة ولا فنون الأدب، ولم تنح بالاثمة على فنون القول في البلاغة القديمة، من حق البياتي وغيره أن يقيّم المناخ الفكري والبيئات العربية، ومن حقه أن يحيط من قدر الفكر السائد في البيئات العربية، غير أن هذا ميدان آخر ليس مضاداً لميدان البحث العلمي الصناعي، فنحن لم نتأخر عن غزو الفضاء لأن نحويّاً استغرق حياته دون أن يكمل إحاطته بحرف هو «حتى»، ونحن نذهب إلى أبعد من هذا حين نقول إن رائد الفضاء كان مرتبطاً في دورانه حول العالم الشاسع بأبسط الأبجديات في التعلم، ونعتقد أنه كان تلميذاً ملتزماً بتعليم المدرس الابتدائي في الحرف الذي ينزل عن السطر والذي لا ينزل عنه، وكان التزامه صارماً أورثه الدقة المتناهية فيما بعد بالدقة العلمية التي تحرسه وهو يجتاز السموات، ونذكر الشاعر البياتي بأن للغرب بحوثاً قيمة عن أدبنا العربي وفكرنا العربي من الأهمية بمكان، دون أن تحط هذه البحوث من الإنجازات الصناعية أو تعوق تطورها.

و«عصر الإنسان» قصيدة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه «الصراخ في الآبار القديمة»، وتتكون القصيدة من مقدمة وأربعة مقاطع، تبدأ المقدمة بالجملة التي قالها سقراط قديماً «اعرف نفسك»، قالها ولم يعلم أنه سيأتي على الإنسان يوم مذكور ينال فيه الملكوت، وفي المقطع الأول يدعو الشاعر سقراط أن يقوم ويتأمل معجزة الإنسان المعاصر الذي بنى عش الأبدية فوق جبال القمر، وسافر عبر السديم في الكون الشاسع، ونثر صندوق الكون وبين يديه كما ينثر الحلى، وهي صورة تجعل الكون ضئيلاً أمام انتصار الإنسان، وصورة مبهجة في نفس الوقت، تتضافر في فرحتها مع الصورة التالية لها، فالإنسان يتنزه في الكون على صهوة المعدن الآلي حتى يرقص هناك في حضن الله.

والمقطع الثاني تقرير عن التطورات الكشفية منذ سقراط حتى الآن، الاكتشاف الأول سماه الشاعر عصر العقل، وسَمّى اكتشاف الكتابة عصر الفكر، واكتشاف النار عصر التعمير، يليه عصر التدمير باكتشاف البارود، والموسيقى عصر

للأحلام، والشعر جعله عصراً للحب، والآلة عصر الحرية - وهذا اعتناق ليوتوبيا صناعية - وكان آخر الاكتشافات غزو الفضاء، وسماه الشاعر عصر الإنسان - وهذا اعتناق آخر أكبر في معانقة يوتوبيا صناعية - وإن كانت لغة هذا المقطع سردية تقريرية بعيدة عن جوهر الشعر، وهي إلى ميادين البحث العلمي أقرب .

في المقطع الثالث يقوم سقراط، ويبارك هذا الإنجاز العلمي - معانقة ثالثة للمدينة الصناعية مدعومة بشهادة النموذج الإنساني الأسمى - ولكن سقراط يوجه بعض الأسئلة على طريقته الفلسفية في عرض فلسفته بالأسئلة والمناقشة مع تلاميذه، ويكون الشاعر قد وفق في استغلال هذا الملمح السقراطي وإعياً أو غير وإع، والغرض من أسئلة سقراط بيان وجوه النقص في عصر الإنسان الحضاري، من دماء لازالت تسيل أنهاراً، وجوع يسيطر على نصف العالم، وقسوة تقتل الحب، وخوف مازال مسيطراً، لازال القوي يأكل الضعيف، ثم يركز سقراط رأيه في حضارة الإنسان على هذا النحو:

اغرس أعلامك فوق الكون

لكن عد للأرض

كي تبني قرية

يسكنها فقراء الهند

لتجفف أنهار الدم الحمراء

ولتصنع مهداً للأطفال التعساء

والخلاصة كما ظهرت في المقطع الرابع أن سقراط لازال على عبارته الأولى التي تقول «اعرف نفسك» فالإنسان حتى عصر الفضاء يجهل نفسه، وينسى الحب، وعليه أن يؤاخي بين القوة والحب، وساعتئذ يحق له أن يدخل الجنة .

ومن خلال هذا العرض يتضح موقف الشاعر من يوتوبيا صناعية، فهو لا يعارض الإنجاز العلمي، بل يباركه، ولكنه في نفس الوقت يلقي الضوء على الجوانب السلبية لهذه المدينة الصناعية، التي أغفلت عنصر الحب في لحظة الانبهار

بالكشف العلمي ، المدينة لن تكون مكتملة إلا إذا كانت في خدمة الإنسان ككل ، ليس الأمريكي أو الروسي الذي يسافر عبر السديم ليرقص في حضن الله بينما الفقير الهندي يتضور جوعاً والصراع الدموي يزعج جنبات الأرض ، إن حضارة تذهب بعيداً في السموات العلا قبل أن تكتشف ما على الأرض حضارة قاصرة تجهل نفسها ، أو على الأقل حضارة عوراء ، لأنها تنظر بعين واحدة إلى أعلى ، وتنسى أو لا ترى ما تحت قدميها ، وبهذا الفهم نستطيع أن نقول ؛ إن الشاعر أراد بناء مدينة للمستقبل ، تتسم أو تجمع بين مدينتي المستقبل : الإنسانية والصناعية معاً ، من غير أن يقلل أو يهون من قيمة انتصار الإنسان على الطبيعة ، فهو وإن كان قد وضع الفقر والحرب في موضع المفارقة إلى جانب غزو الفضاء ، وهما أمران منفصلان وواقعيان وصادقان ولكنها يؤخذان في مفهوم الحضارة ككل ، فالشمول من سمات الحضارات العظيمة ، إننا كثيراً ما ننفي سمة الحضارة عن هذا العصر الذي أغفل الشعب الفلسطيني الضائع لأن هذا الشعب مفردة من مفردات العصر ، فإذا وضعناه في موضع المفارقة مع معطيات الحضارة لا نكون كمن يقارن بين الصحة والمال ، فذلك إذا وضعنا فقراء الهند ، أو المجاعة الأفريقية ، أو أي لون من ألوان التعاسة التي يعانيتها الإنسان(*) .

ونوه بأن قصيدة أبو سنة هذه تذكر بكتاب ترجم إلى العربية قبيل كتابتها ، ولانشك أن الشاعر قد قرأ الكتاب ، وهو بعنوان : «أول من وصل إلى القمر» ، في سلسلة «الألف كتاب» ، التي كانت تضطلع بها مصر ، ومغزى القصة - التي انتهجت أسلوب الخيال العلمي - مركّز في آخرها ، حيث نوقش هذا الإنسان الذي وصل القمر في حضرة الكائن القمري الأعظم ومجلسه المكون من عباقره الكائنات القمرية ، وعلى مشهد من سكان القمر - رمزاً للوحدة المثلى التي تفتقر إليها حياة الإنسان على الأرض - ومن خلال المناقشة يتبين القصور في الحضارة الأرضية ، التي لم تكتشف الكنوز الأرضية قبل أن تفكر في اكتشاف الفضاء .

وكان أبو سنة في ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» ، قد كتب «أغنية لجاجارين» وجاجارين هورائد الفضاء السوفيتي ، وأول من قام برحلة في الفضاء

الخارجي حول الكرة الأرضية، وتحمس له الشاعر يومئذ حماساً شديداً، ونثبث القصيدة هنا قبل الحديث عنها، يقول الشاعر:

سألوني عنك في قرينتنا، سألوني يا ذراع الأقوياء
أي نسر يحصد الأحلام من كف الفضاء؟
تعزف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء
الاهتافات تعالت في حلوق البسطاء
دق باسم الأرض أبواب السماء
آه لو جئت إلى قرينتنا . . شجر المانجو يغني في العراء
فاعمر النجم كروماً، فوق أرض الفقراء
وادفع الشمس إلى كوكبنا، تغمر الأرض محيصاً من ضياء
معبّر التاريخ نهر من دماء
وعلى الشاطئ يبحو عابر، حمل الأكفان في ظل المساء
إنه الإنسان يبكي طفله الأوحـد في سوق البغاء
طفله الراقص رعباً فوق أمواج دماء
اسمه الحب وفي كفيك أنت الآن ميلاد الرجاء
أنت يا سيزيف من أوصل (***) الصخرة للباب المضاء
سوف لا تسقط يوماً، أذرع الإنسان أضحت كالقضاء
من حقول النرجس الأبيض تأتي بالرخاء
سيعيش الحلم في كفيك نبعاً من سناء
أنت جاجارين أنهيت لسيزيف العناء
وستخطو وستبقى تعزف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء

وفي هذه القصيدة بذور «عصر الإنسان» التي كتبها فيما بعد، وتعرض البحث لها فيما سلف، والفارق بين القصيدتين فجاجة الأداء في أغنية الشاعر لرائد الفضاء، وثانياً في حماسه الشديد لرائد الفضاء السوفيتي، لأنه يتحدث عن الإنجاز العلمي القادم من روسيا، وحين دخلت أمريكا حلبة الصراع في غزو الفضاء، وربما تفوق

البرنامج الأمريكي على نظيره السوفيتي، ووافق ذلك مرحلة من النضج لدى شاعرنا، قلّ الحماس عما كان عليه، وظهر الشكل الفلسفي الذي تمسح به الشاعر.

وكما كتب أبو سنة «أغنية لجاجارين» رائد الفضاء السوفيتي، وأول رواد الفضاء في العالم، فإن شاعراً سودانياً هو صلاح أحمد إبراهيم، كتب يحى «فلتينا ترشكوبا»:

أنا الذي ليس له أن يملك الأرض، ولا أن يقبل الأجر،
ولا أن يقرع الأجراس في بيع ولا شراء
الصائغ الماهر، والحداد، سادن الأسرار، مانع الأسماء
مسخر الكور، مسير النار، مدوخ السندان، مبدع الأشياء
مبارك الحصاد، مكمل الطقوس، باذر الموروث، سامر المساء
.....

انا صلاح الشاعر، في تواضع جم، وفي حب، وبانحناء
أهدي إليك هذا العسل البري
يا فلتينا ترشكوبا، ومنك للنساء^(٣٢)

وإذا كانت قصيدة أبو سنة التي تعرضنا لها بالتحليل والتعليق أقرب إلى الفكر منها إلى الشعر فقصيدة صلاح أحمد إبراهيم أقرب إلى لغة الشعر من أبو سنة، لأنه في معانقته للمدينة الصناعية لم يقف مثل أبو سنة موقف الأستاذ من الحضارة، بل عانقها بتواضع وأدب جم، ومفارقته للإنجاز العلمي مضافة إلى ضمير المتكلم الكاشف عن دوره المتواضع والعظيم معاً كإنسان مكافح، وإن كان ضمير المتكلم يعني الإنسان المكافح المناضل المغمور، الذي جمع في نفسه الأمثلة الأخلاقية، في كفاحه العادل وإبداعه، وحرمانه من ثمرة حصاده المبارك، ومع ذلك فهو رضي النفس بدوره واقتناعه بأنه يساعد في الإنجاز الحضاري بامتهانه السباكة والحدادة وحرث الأرض، وجميل منه أن يقحم اسمه في القصيدة مع اسم رائدة الفضاء. في لغة واقعية ناضجة، لم يقلل من شاعريتها تعدد المهن ما قلل من شاعرية أبو سنة تعداد الكشوف الإنسانية.

أما الشاعر سعدي يوسف فقد كتب تحية إلى رائد الفضاء Tovarisch معتقاً متوغلاً في استكناه معاني الرحلة الفضائية، وفي المقطعين الأول والثاني يلتحم الشاعر بنفس البطل متخذاً منه رمزاً لبركان الثورة وأحلام السلام، وهو في هذا الالتحام حمل معه رغبة شعبه في معانقة الرمز حتى العبور إلى الحضارة، وهو ومن ورائه أمتة - مهدد بالفناء إن لم يحدث بينه وبين الحضارة هذا التلاحق :

Tovarisch والسنى اللألاء في عيني ينهمر
فتمثل جبهتي، ويدور فيها النجم والمطر
واغفي في اختلاج الفرحة - الرؤيا، وانتظر
إذا لم تنفتح عينك في عيني... أنتحر (٣٣)

وكأن كتابة اسم رائد الفضاء بحرف لاتيني في قصيدة عربية ضرب من الكشف الفني على غرار الكشف العلمي، وهو حماس شديد لا يضاهيه من شعراء «يوتوبيا» صناعية غير حماس حجازي في قصيدته «الحديد والجسد» :

إنه العصر، هذا الحديد الذي يتطاير ملتهباً في الهواء الذي
كان يحمل ريش النعام وخضرة ضوء القمر
إنه العصر، هذا الحديد، وهذا الشرر
فاحتضنه، ودع جسمه يخترق لحملك الحي
- يا وطني المتخلف - كي تتحضر (٣٤)

وبعيداً عن المباشرة والتقريبية في رحلة الفضاء، هذه التي أطلت برأسها في تجربتي محمد إبراهيم أبو سنة بالذات، وصلاح أحمد إبراهيم بدرجة أقل، كانت تجربة الفيتوري أنضج من الناحية الفنية عن رأيه في الحضارة المعاصرة من خلال رحلات الفضاء، كتب الفيتوري في مارس ١٩٦٩م قصيدة بعنوان «ورقة على سطح القمر» في ديوانه «البطل والثورة والمشنقة»، قسمها الشاعر إلى ثلاثة مراحل غير مرقمة ولا معنونة، يبدأ القسم الأول عقب الهبوط على سطح القمر ومعانقة الفضاء بمصاحبة إحساس مبهم لا يقدر الشاعر على تسميته إلا من خلال شبيه له، وهذا

الشبيه هو «البكاء» وليس بكاء الفرح، وإنما هو متوج الغربة الأشد والأعمق من كل أنواع الاغتراب التي عاناها على ظهر الأرض، وهو شعور يشي بما سيأتي:

وهبطت . . لم أهبط على أرض . . هبطت على فضاء

ومضى يعانقني . . ويجهش في شيء كالبكاء

الذكريات تشدني يا أرض نحوك . .

أين سيدك الذي جفت على شفثيه آثار الدماء

الآن صوت الخوف أعمق . . غربة الإنسان أعمق

وفي هذا الصمت المخيم الرهيب يتصور نداء موهوماً، ويكتشف أنه لا شيء، فذلك فعل الوحدة، ثم يبدأ في تخيل التاريخ القمري الذي كان أهلاً بحياة وحضارات، ويحدد مفردات هذه الحياة، ومن خلال هذه المفردات نرى صورة الحضارة القمرية، وبالتأمل في هذه الحضارة التي كانت ثم اضمحلت نجد أنها صورة طبق الأصل من حضارتنا على ظهر الأرض في وقتنا الحالي، أي أنه لم يبدع حضارة سحرية، أو يخلق يوتوبيا في مقابلة حياة الأرض، كالتي نراها في قصة «أول من وصل إلى القمر» وإنما يلتقط جميع صوره الجزئية من حياتنا، بمعاناتها ومشاكلها، وينتهي بأن هذه الحضارة القمرية آلت إلى السقوط، لنفهم نحن بالتالي أن هذا سقوط لحضارتنا المعاصرة على ظهر الأرض:

من يناديني؟ اقرب . . لا شيء ثمة . .

تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء

ولادة الأشياء وصيرورتها إلى التحلل مقولة وضعها في شكل حقيقة تفسر

الآتي:

إني جئت . . أعشاب المدارات القديمة في دمي . .

كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها . .

المدائن . . والمدافن . . والموانئ والبحار . .

الناس في الأسواق ما زالوا . . الخطى المتقطعات . . الباعة المتجولون

ذوو الزجاجات السميكة . . يثقبون الأفق بالكلمات ثم يحرقون ، ويشهقون
«العدل ثوب طالما أبلته أجساد القضاة»

ويرصد العراف نجم الطفل ، والشحاذة الكسلى تعد نقودها
ويطل من خلف المغارات اللصوص الملتحون . .

حضارة ثم اضمحلت . .

طالما عاشوا . . استباحوا . . ضاجعوا . . عشقوا . . استراحوا . .
أحرقوا . . احترقوا . .

تساقطت التوابيت المذهبة . . الرسوم . . الزهرة . . القوس . . الشعار . .
هم فوق ما تتمثل الرؤيا ، وما تحكي فجيرة الانتظار

إن فجيرة الانتظار ليست للحضارة التي اضمحلت على سطح القمر ، بل هي
انتظار الفجيرة في حضارة العصر الأرضي التي اضمحل نظيرها هناك .

والمقطع التالي نعى للغة الشعر السائدة في عصرنا ، والتي تتمثل في البهرج
اللفظي ومعايشة الماضي في رثاء موتاه ، والغزل ، ثم في النرجسية التي يعتنق فيها
الشعراء ظلالهم ، بعيدين عن مأساة الإنسان الحقيقية التي تصنعها الحضارة :

سأسير وحدي ، مات سحر الساحر الوثني . . كان

الساحر الوثني يوقد ناره . . في كل أمسية ، وكان

يصنف الأزهار فوق موائد الشعراء والموق

وكان يتوج العشاق ، ثم يشيح مفتوناً بروعته عن العشاق

وفي المقطع الأخير يبحث عن لغة بديلة للشعر الميت في المقطع السابق ، تصلح
للتعبير عن العصر ، وتكون نبتة من نباتاته ، تساق الغد القمري ، وتكون هذه اللغة
ثمرة رحلته إلى هذا الغد الذي انفتح على الفضاء :

سوف أسير وحدي

ماتت اللغة التي عبقت بها الأفواه

يا باب الغد القمري

إني جئت باسم الشعر

باسم الحب

باسم الله

وتكون خلاصة الشاعر في موقفه من الحضارة التي تمثلها المدينة ليست بعيدة عما رأيناه عند محمد أبو سنة وصلاح أحمد إبراهيم، فهو وإن كان قبولاً بالحضارة فإن المفارقة بين التقدم العلمي وصور الانهيار الاجتماعي تفعل فعلها في نفوس الشعراء - ماعدا حجازي - هو قبول مشروط إذن، رآه الشعراء الثلاثة من خلال واحدة من أخطر الخطوات التي أنجزها التقدم العلمي حتى الآن، ومع ذلك لم يتضح لنا ضخامة الأثر المترتب على هذه الخطوة، بل لعل هبوط الإنسان على سطح القمر خيب الآمال المعقودة عليه في مقابلة الجهد الإنساني الذي بذل من أجله.

عموماً دخل شعراؤنا في محاولة خلق «يوتوبيا» صناعية، فرأينا الآلة، والمطبعة وصناعة الذخيرة والأسلحة الدفاعية، والطائرة، وأخيراً غزو الفضاء، وما يلفت النظر أن الشعراء لم يقدموا وصفاً للاختراع العلمي، ولكنهم كانوا أصحاب مواقف، وإن كانت المواقف تختلف في حرارتها من شاعر لآخر، وهي مواقف تتخذ لغتها من الفن الواقعي، وواقعيتهم أدخل في «واقعية القرن العشرين» الجديدة المفتحة، والتي دعا إليها الفيلسوف الفرنسي الاشتراكي «روجيه جارودي»، والتي تعتمد على واقع محدث، وحساسية تكونت لدى الإنسان في القرن العشرين، خلال تصنيفه اليومي للأدوات التكنولوجية واستخدامها، مما يؤدي إلى تقييم جديد لدوره مع إيقاع التاريخ السريع في القرن العشرين، وتحول العالم نتيجة للتقدم العلمي والتكنولوجي، في رؤية جديدة ليست قائمة إلى الأبد، تهدف إلى إعادة بناء لواقع اعتماداً على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل، ومن خصائصها أنها في نفس الوقت الذي تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الإنسانية والتكنولوجية، تحقق نموذجاً للأشياء ولممارسة الإنسان لها، بحيث تجاوز الواقع إلى العمل، وتركز جهود الإنسان لتغيير العالم والمجتمع، فموضوع الفن هو خلق النشاط الإنساني، كما عبر عن ذلك أحد النقاد^(٣٥).

ولا ننسى أن نسجل في موضوع غزو الفضاء، أن حماسي الشعراء لهذا الإنجاز أكثر حيث يكون الإنجاز روسياً، ويقل هذا الحماس إذا كان الإنجاز أمريكياً، مما يكشف عن الهوى الشخصي في المعتقد الأيديولوجي، مما يذكر بالموقف من المدينة الغربية، فهي عند الأيديولوجي مرفوضة إذا لم تكن اشتراكية، وهي نموذجية إذا كانت كذلك، ولكن الإنجاز العلمي أمام تبني يوتوبياً صناعية يجب أن يتجرد من التعصب، ولا ينسى أن الشمول والطابع الإنساني من عناصر «الواقعية الاشتراكية» كما يسميها جوركي، أو «الفن الاشتراكي» كما يحلو لارنست فيشر أن يسميه (٣٦).

وربما كان السبب في هذا التمييز، أن الإنسان العربي بخبرته التاريخية العميقة ووعيه الحضاري اليقظ، قد أدرك أن تقدم الإنسان الغربي كان يعني دائماً بالنسبة له وقوعه في برائن استعمارهم القديم والجديد، فهو الذي يدفع دائماً ثمن هذا التقدم، أما هذا الإنسان الشرقي - مثله جزيئاً على الأقل - فإن تجربته التاريخية معه لا تحمل هذا التوقع الأسود ومن ثم فإن فرحته به، وفرحة العالم النامي معه أرق وأخلص.

الهوامش

- (١) انظر. كينث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة من ٢٢٥ - ٢٦٠).
- (٢) أحمد عبدالمعطي حجازي، قصيدة «حب في الظلام» (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ص ١٩١، ١٩٢).
- (٣) انظر، نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ٥٥٨/١ - ٥٦٠.
- (٤) انظر، ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط الأولى، ص ١٤٥.
- (٥) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، ٤٢/١، ٤٣.
- (٦) نفسه، ٢٣٥/١ - ٢٣٧. وانظر د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، من ٨٣ - ٨٦.
- (٧) عبدالوهاب البياتي: تجربي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ١١٣/٢).
- (٨) ريجيس جوليفيه: الفلسفة الوجودية من كير كجارد إلى سارتر، عن البياتي في المصدر السابق، ١١٤/٢، ١١٥.
- (٩) عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢٤٦/٢، القصيدة بعنوان «مراثية إلى المدينة التي لم تولد بعد».
- (١٠) عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي.
- (١١) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٥٧٣. و «دار» اسم فاعل من الدراية والعلم.

- (١٢) نفسه، ص ٥٣٧، وننبه إلى أن الشاعر رتب ديوانه ترتيباً عكسياً مع زمن الإنتاج.
- (١٣) محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الأبار القديمة، قصيدة «المغامر المجنون» ص ١١.
- (١٤) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٤٨٩.
- (١٥) سعدي يوسف: نفسه، ص ٤٩٠، ٤٩١.
- (١٦) عبدالعزيز المقالح: من قصيدة «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٤٣ - ٣٤٥.
- (١٧) ابن عربي: ترجمان الأشواق.
- (١٨) عبدالعزيز المقالح: قصيدة «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء» ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٥٦ - ٣٥٨.
- (١٩) انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ١٢، ٤٣، ٤٩.
- (٢٠) كلايف بل: المدينة، ترجمة محمود محمود، جامعة الدول العربية، مكتبة الانجلو مصر، ص ٧٨ - ٧٩.
- (٢١) كينث فراميتون: العمل والأثر والمهندسة المعمارية (معنى المدينة، ص ٢٥٤) و«أكورا» عنده تعني المدينة المثالية القديمة.
- (٢٢) انظر، ألدوفان إيك: بعض التعليقات على منطف حافل بالدلالة (معنى المدينة ص ٢٥٦، ٢٥٧).
- (٢٣) انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ٥٥.
- (٢٤) البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٤٦١، ٤٦٢.
- (٢٥) أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ص ٢٤٩ - ٢٥١.
- (٢٦) نفسه، ص من ٤٥٣ - ٤٥٥.
- (٢٧) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، من ص ٢١٥ - ٢١٩.
- (٢٨) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٨٧.
- (٢٩) انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ٩.
- (٣٠) فالتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبدالحמיד سليم، ص ٢١، ٢٢.
- (٣١) عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ من ص ٢٧٨ - ٢٨٠.
- (٣٢) صلاح أحمد إبراهيم: غضبة الهبياني، بيروت ١٩٦٥، من ص ٦٥ - ٧٣.
- (٣٣) سعدي يوسف: من قصيدة «إلى رائد الفضاء Tovarisch (الأعمال الشعرية، ص ٣٠٢).
- (٣٤) أحمد عبدالمعطي حجازي: كائنات مملكة الليل، ص ٣١، ٣٢.
- (٣٥) انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٠٥ - ١٠٨.
- (٣٦) انظر، إرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار الهلال، العدد ١٨٣، يونيو ١٩٦٦، ص ١٦٠، ١٦١.

● واضح أن الصواب «الهزيلتين» لأن الكتف مؤنث

- (*) وبهذا نكون قد تجاوزنا محاولات د. إحسان عباس في التقليل من رؤية الشاعر تجاه هذا الإنجاز العلمي، انظره في: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٧٧، ٧٨.
- (**) ننبه إلى خلل موسيقي في التفعيلة الثالثة من هذا البيت.

مربع العبقرية في مسيرة نجيب محفوظ الأبداعية

أ.د. مصري عبد الحميد حنورة

أستاذ علم النفس وعميد كلية الآداب بجامعة المنيا

ذات يوم من أيام الصيف منذ ست سنوات، مع نسمة هواء منعشة، كانت تأتينا مع زذاذ موجات البحر، كنت أجلس مع نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم في مقهى الشانزليزيه على شاطئ الاسكندرية، استمعت إلى حوار شيق دارين أحد كبار مخرجي السينما في مصر وبين نجيب محفوظ، وكنت أضطر أحيانا إلى المشاركة في الحوار الذي كان يدور حول رغبة المخرج الملحة في أن يقدم له نجيب محفوظ عملاً أدبياً لاخرجه كفيلم سينمائي، وكان نجيب محفوظ يقول له ليس عندي الآن أعمال، فكلها قد بيعت أو وعدت بها آخرين، ويلح المخرج فيطلب من نجيب محفوظ مجرد فكرة ليعهد به المخرج إلى كاتب سيناريو وكاتب حوار مقابل ما يطلب محفوظ من مال، ولكن نجيب يعتذر ويستعين بي من خلال نظرة متوسلة لكي أوضح للمخرج



طبيعة العملية الابداعية ومعاناتها، وقد استمرت الجلسة أكثر من ساعتين، والمخرج يحاول ومحفوظ يعتذر، ولست أدري، هل واصل المخرج اتصاله بالكاتب الكبير بعد ذلك أم لا، فقد كان من الواضح أنه مصرّ على أن يضع اسم نجيب محفوظ على فيلمه الجديد كجواز مرور إلى المشاهدين، كما هو الحال بالنسبة للقراء الذين أصبحوا يثقون في اسم نجيب محفوظ فيقبلون على كتبه دون تردد أو ارتياب.

نجيب محفوظ هذا الذي يحترم فنه ويحترم قلمه ما استمعت إليه مرة إلا وأدركت أنه انسان متفوق مع نفسه في شتى تجليات حياته كانسان يتعامل مع الواقع الاجتماعي، كمسئول في وظيفته، وقد عايشته فترة موظفا حين عمل مستشارا لوزير الثقافة في أواخر الستينات وأوائل السبعينات، وكمدع حصلت منه على اعترافات

مكتوبة بخط يده أو منطوقة سجلتها له بعد لقائي به ، وككاتب اتلقى عنه ما يكتبه مقالا أو قصة أو رواية . . هو انسان متسق عندما تقرأه تكون عنه فكرة أو صورة معينة ، فإذا قُدِّر لك بعد ذلك أن تلقاه ، فلن تختلف الصورة التي كونتها عنه عن الهيئة التي يلقاك بها ، وإذا أدلى برأي أذيع له بطريقة أو بأخرى في مناسبة والتقيت به بعد ذلك بسنوات ونسأله رأيَه حول نفس المسألة فلن تجد خلافا بين ما قرأت له من قبل وبين ما حصلت عليه من اجابة لاحقة ، هذا الانسان ، نجيب محفوظ المتسق مع نفسه ، المالك لكفاءة عالية ومهارة متفوقة في ممارسة فن الكتابة الروائية ، هو نفسه الذي امتلك من بداية حياته ، وحتى الآن الكفاءة العالية والمهارة المتفوقة في تعاطي الحياة والاقبال عليها والتفاعل معها بنفس المهارة التي يجيد بها صياغة أعماله الروائية أو القصصية بحيث يقدم إليك العمل وكأنه يوجه إليك دعوة لزيارة أصدقاء لن تعدم أن ترى بينهم أناسا تعرفهم ويعرفونك أو تبغضهم ويبغضونك ، ولكن على أي حال ستجد نفسك واحدا منهم أو عضوا معهم مطلوب منك أن تتفاعل بهم ولا تتجاهل وجودهم ، ولا تملك إلا أن تتساءل من أين أو كيف يغترف نجيب محفوظ تلك اللآلئ النقية التي لا يخامرك للحظة واحدة أي شك في أنها لآلئ طبيعية وليست أبدا أحجارا صناعية زيفها قلمه وزورها على محبيه ومريديه .

اقرأ معي رواية الشحاذ^(١) أو قلب الليل أو ميرامار أو ثرثرة فوق النيل أو السراب أو أحد أجزاء الثلاثية «السكرية وقصر الشوق وبين القصرين» ، اقرأ رحلة ابن فطومة أو العائش في الحقيقة أو يوم قتل الزعيم أو أمام العرش أو قشتمر أو غير ذلك فما هو الشك الذي يخامرك في عبقرية نجيب محفوظ؟!

إنني لا أحاول أن أقدم دعاية رخيصة لمبدعنا ، كما أنني لست في حاجة إلى أن أجند اسم نجيب محفوظ لانتصر به لقضية أدعو إليها أو مبدأ يحتاج إلى تدعيم ولكنها في واقع الأمر شهادة حق أجتهد أن أدلى بها بين يدي متخصصين ومثقفين نحاول فيه معا أن نتلمس مفاتيح العبقرية عند هذا المواطن المصري العربي الذي هز الناس بهدوئه وحرك الساكنين بصمته وقاد قافلة الأدب العربي في الدروب الوعرة إلى أن تبوأ معها أعلى مكان .

هذه مقدمة ، كان لابد منها في تصوري لكي نلج منها إلى الباب الملكي لعبقرية هذا المفكر المبدع الذي تبوأ منا عرش القلوب والعقول بما قدمه لنا على مدى أكثر من خمسة وستين عاما امتطى فيها صهوة ذلك الجواد الجامح ، فانقاد له بسالة ، كلا يل انقاد له متحفزا ، ولكن كاتبنا دائما على استعداد لترويضه واعادته بين أنامله طيعا مستجيبا ، والخلاصة من هذه المقدمة أن نجيب محفوظ ليس كاتباً ملهماً على طول الخط ولا هو مفكر متأمل وحسب ، وليس هو أيضاً مجرد «صناعي» يجيد توظيف العناصر توظيفا آليا ليهرنا بها كما يهرنا صانعو الانتيكات أو الحلى والمجوهرات .

إنه بإيجاز كاتب عبقرى ، فما هي تلك العبقرية التي تميز كاتبنا وما هي أبعادها؟

ربما يكون مناسبا في المقام الحالي الإشارة إلى علاقة علم النفس بدراسة العملية الابداعية ، لنذلف بعد ذلك إلى النموذج التطبيقي لأبعاد العبقرية ومكوناتها في شخص نجيب محفوظ وفي أدبه أيضا .

السلوك الابداعي ودراسته دراسة علمية :

في الكتابات المبكرة للباحثين العرب ، خاصة في مجال البلاغة من أمثال عبد القاهر الجرجاني ، يستطيع الباحث المدقق أن يكتشف أن هؤلاء الباحثين كانوا على استبصار كبير بحقيقة العلاقة بين الأدب وعلم السلوك خاصة المهتم منهم بالأداء الابداعي ، وها هو واحد من أبرز المفكرين الاسلاميين هو عبد القاهر الجرجاني يقول «إنما الصنعة والحدق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتناظرات والمتباينات في ربة وتعدد بين الأجنيات معاقد نسب وشبكة ، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنها يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ، ويحتكمان على من زاوئهما ، والطالب لهما من هذا المعنى ما لا

يحتكم ما عدهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات». (الجرجاني، ١٩٥٤ ص ١٣٦) (٢).

وعند فحص هذا القول على محك معطيات الدراسات النفسية الحديثة نلاحظ أنه يتكلم بلسان عالم السلوك المعاصر «دقة الفكر، ولطف النظر، ونفاذ الخاطر». حديث عن السلوك الابداعي الذي ندرسه اليوم بالمنهج العلمي من خلال طرق متعددة، ونستخدم مصطلحات ليست بعيدة عن المصطلحات التي استخدمها الجرجاني.

وحديثه عن الصنعة والحذق والنظر وعن جمع أعناق المتناظرات والمتباينات وعقد معاهد النسب بين الأجنيبات وإيجاد الائتلاف، هو حديث خصب وعميق له دلالة على خاصية من خصائص الابداع الجوهرية ألا وهي الأصالة والأصالة هذه تعتمد على الربط بين المتباعدات Remote Association وهو الرأي الذي يتبناه حالياً سيرينوف مبيدنيك، وهو رأي سبقه فيه، كما يلاحظ، عبدالقاهر الجرجاني (٣).

إن ما نريد أن نؤكد به هذا الحديث هو أن المبدع له هدف أساسي من أدائه الابداعي، وهذا الهدف تتم ترجمته من خلال سلوك معين له خصائص معينة. مما يسفر عن تحقيق أو انجاز عمل ابداعي له مواصفات معينة من أهمها الأصالة (٣).

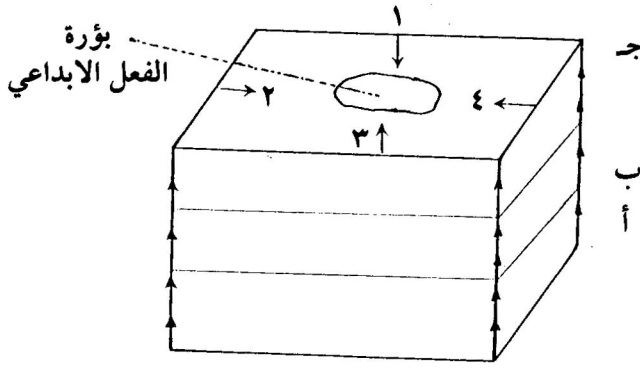
والمنتج الابداعي خاصة ما يتحقق منه في شكل عمل ابداعي أدبي قصيدة أو قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية نثرية أو مسرحية شعرية هو في واقعه ناتج أو نتيجة لسلوك متميز قام به المبدع في لحظة أو لحظات معينة، مستعينا بأدوات خاصة؛ اعتماداً على مهارات محددة متوفرة لديه. بمعنى أنه سلوك استثنائي بين الناس وهو سلوك استثنائي أيضاً في مسار حياة المبدع، ولكنه الاستثناء الذي يستند إلى قاعدة مستقرة، فكيف يكون ذلك؟

إن المبدع (بصفته أدبياً مثلاً) يمتلك خصائص الأديب وهذه الخصائص ليست تأتيه حيناً وتهرب منه أحياناً بل إنها خصائص كامنة فيه كاستعدادات، ومن خلال

المران والدربة والخبرة يستطيع صاحبنا أن ينتقل بها من طور الكون غير المدرب إلى طور القدرة المتمكنة، وهذه نقطة على درجة كبيرة من الأهمية، فكثير من الكتابين ذهبوا يوما ما إلى أن الابداع فيض والهام يهبط على نفس الأديب أو لنقل على قلمه دون مشقة أو جهد بل ودون أن يكون الأديب قادرا على أن يتكلم في رفض أو تقبل ما يأتيه به الفيض والواقع أن نظرية الالهام نظرية ضاربة في القدم ربما ترجع إلى أفلاطون أو إلى آخرين قبله، وهي نظرية ليست دقيقة، ولا تفسر عملية الابداع تفسيراً واقعياً، نعم هناك نوع من الفيض، ولكنه الفيض الناتج عن مهارات لدى المبدع، تلك المهارات التي كما ذكرنا تنشأ مع مبدعنا كاستعدادات أو طاقات كامنة، ثم تنمو «بفعل فاعل» من خلال جهد شاق وممارسات متنوعة إلى أن تصير، كما ذكرنا - قدرة متمكنة، هذا بالإضافة إلى عوامل نفسية أخرى، هي في جانب هام منها معتمدة على الدربة والخبرة ومعاينة الواقع.

والدراسات المهمة بهذا الجانب يتصرف جهدها لفحص خصائص المبدع (الابداعية) وعلاقة هذه الخصائص بخصائص أخرى في السلوك منها خصائص الشخصية أو سماتها مثل الانطواء والانبساط والرغبة في السيطرة أو الخضوع، وقوة الشخصية وضعفها. . الخ، ومن ذلك أيضاً خصائص ليست كهذه (متعلقة بالنواحي الوجدانية أو المزاجية)، ولكنها مرتبطة بالجانب الذهني، كالذكاء العام والقدرات الفعلية النوعية أو الخاصة (وهو ما يعرف باسم البعد المعرفي للسلوك) ويرتبط بالقدرات الابداعية (التي هي أيضاً قدرات معرفية) في جانب كبير منها يرتبط بها في سياق الأداء الابداعي مجال آخر هو الاستعدادات الجمالية والايقاعية (وهي منطقة السلوك التعبيري) ثم يرتبط بها كذلك المعطيات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للمبدع، والتي تكون علاقة رباعية بين أبعاد أربعة^(٤):





١ - البعد المعرفي ٢ - البعد الوجداني ٣ - البعد الجمالي ٤ - البعد الاجتماعي .

تلك الأبعاد الأربعة تعمل معا في قمة مكعب السلوك بطريقة تفاعلية تكاملية بعد أن تكون قد مرت بمرحلة ارتقاء رأسية قطعت فيها:
أ - مرحلة النشوء والتكون العام المسئول عن قيامه البناء النفسي (من زواياه أو أبعاده الأربعة) .

ب - ثم مرحلة التخصص في مجال من المجالات، وهذه هي الأخرى محتاجة إلى نوع من التكامل التفاعلي بين الأبعاد الأربعة (وفي مجال الأدب يكون المبدع محتاجا إلى كفاءة ذهنية معرفية مدربة فعلا في مجال الشعر أو القصة ومحتاجا إلى حس جمالي وتشكيلي جيد من خلال الممارسة والخبرة والاطلاع ومحتاجا إلى معاشة قضايا عصره ومجتمعه والتفاعل معها واتخاذ موقف تجاهها. ثم هو يحتاج إلى بنية مزاجية حساسة ومستوعبة، وغير متهرئة بحيث تكون قادرة على التلقي والتقويم والحكم دون وقوع في براثن اليأس أو الاحباط) .

ج - وحين يرتقي السلوك إلى المستوى الأخير (أي مستوى الأداء الابداعي الفعلي في موقف تنفيذ عمل من الأعمال الأدبية) نكون قد وصلنا مع المبدع في مراحل ترقيه إلى قمة الفاعلية التي يلتقي فيها التفاعل بين الأبعاد الأربعة في ذروة النمو (أي أننا بازاء موقف ارتقائي التقائي في الذورة أو البؤرة التي يشار بها إلى

اللحظة المقدسة، لحظة الافراز الابداعي المباشر. وهذا الموقف الافرازي هو ما يعرف باسم موقف عملية الابداع الذي يعتمد على امكانيات المبدع الفرد المتفاعل مع ظروف الواقع الذي يعيش فيه، أي أننا أمام سلوك معين يفرز ناتجا معيناً (هو العائد الابداعي) وعلم النفس يستطيع أن يزعم أنه يدرس الابداع من خلال: شخصية المبدع وفعل المبدع والعائد الذي أفرزه المبدع أو هو ما نطلق عليه الناتج أو المنتج الابداعي.

وقد ثار الجدل كثيرا حول تلك المنطقة السحرية، منطقة «المنتج الأدبي» الذي يوصف بأنه إبداع فني صادر عن المبدع، وهل يمكن أن يكون هذا المنتج قطعة أو مساحة من سلوك الأديب تستخلص منها نتائج أو صفات تخص هذا الأديب، أم أن هذه المساحة السلوكية ليست مما يمكن اعتباره من الصفات المعتادة للأديب، باعتبار أنها مساحة نشاز ليست معتادة كسلوك عادي للأديب؟

وربما أمكن أن نسأل سؤالاً آخر هو: «هل يكون سلوك الأديب وهو مبدع، أي أثناء قيامه بفعل (أو عملية) الإبداع مختلفاً عن سلوكه في الظروف العادية في الأوقات الأخرى التي لا يكون منصرفاً فيها إلى إبداع أحد الأعمال الأدبية؟ وإذا كانت الإجابة بنعم فهل يكون العائد الإبداعي الناتج عن فعل الإبداع هو الآخر ناتجاً مختلفاً عن أي نتائج أخرى لأفعال أخرى يقوم بها هذا الأديب مما يترتب عليه بالطبع أن هناك عالين يعيش فيهما المبدع، عالم الشخص المبدع وعالم الشخص العادي (غير المبدع) وهو ما يجعل من الصعب إن لم يكن من المستحيل الزعم بأن الناتج الإبداعي (القصيدة أو القصة أو المسرحية) عبارة عن مساحة من سلوك الأديب، يمكن من خلالها الاستدلال على صفة أو أخرى لدى هذا المبدع؟ إن الواقع أننا أمام معضلة من نوع فريد، فقد نلاحظ أن نتاج المبدع الإبداعي ليس مشابهاً تماماً لباقي ضروب السلوك (المعتادة) في حياته اليومية، وهذا حق. إن الناتج الإبداعي مساحة متميزة في سلوك الأديب، ولكنها شبيهة جداً بباقي المساحات الإبداعية في حياته، ونحن حين ندرس الناتج الإبداعي للأديب فليس هدفاً بالطبع هو دراسة كل قطاع من قطاعات حياته المعتادة، فالإنسان لا يمكن أن يظل مبدعاً لمدة

٢٤ ساعة يوميا بتلك الدرجة من الفاعلية وإلا لكان عالمنا هذا مختلفا أشد الاختلاف عما هو عليه الآن، ولصار كل شخص في حياته مبدعا وتحولت الحياة إلى صورة أخرى قد تكون يوتوبيا أو تكون جحيمًا.

والأشخاص - شأنهم شأن المجتمعات أيضا - يختلفون عن بعضهم البعض ليس فحسب في استعداداتهم الإبداعية، ولكن أيضا في استمرار ممارستهم لحياتهم بدرجة من الفاعلية الإبداعية، وبناء عليه نرى أشخاصا كثيرين لديهم استعدادات إبداعية متفوقة ولكنهم لا يستثمرونها بدرجة كافية، ولذلك فإن العائد الإبداعي في حياتهم يكون محدودا وهو نفس الأمر الذي ينطبق على المجتمعات أيضا، فهذا مجتمع يستثمر كل ما يمكن استثماره من طاقات إبداعية لدى أفرادهِ ويهيء الظروف المناسبة لذلك، ومجتمع آخر ينصرف تماما عن مثل هذا السلوك.

إن المبدع حين يعمل فإنه فعلا يكون واقعا في برائن لحظة من اللحظات النادرة وأن أدائه فيه لا يكون متطابقا مع أدائه في اللحظات الأخرى من حياته وأن خصائص هذا المنتج خصائص متميزة عن خصائص أي منتج آخر يصدر عن هذا الأديب ولكن السؤال الذي يبقى قائما هو، هل هذا المنتج صدر عن هذا الشخص أم صدر عن شخص أو كائن آخر؟ وإذا وجد هذا الشخص أو هذا الكائن، إذن فليدلنا عليه من شاء، وهو لن يدلنا عموما عليه لأنه مجهل مكانه أو هويته، بل ويجهل أيضا أنه موجود، ولكنه الزعم «المستسهل» الذي بدلا من أن يجهد أصحابه أنفسهم وراء البحث والتحري عن حقيقة الأشياء فإنهم يقذفون بها في منطقة غيبية مظلمة هربا أو تهربا أو ربما عجزا عن بذل الجهد والسعي وراء استكناه سر تلك الظاهرة النادرة.

صحيح أن فعل الإبداع الذي ينتج عنه المنتج الإبداعي فعل ليس كأى فعل، ولكنه عموما فعل، وهو فعل له فاعل، وهذا الفاعل هو الأديب، وأديبنا بشر كسائر البشر، ولديه خصائص صارت مهارات وأساليب اعتادت أن تمضي في مسارات وعادات أصبحت بحكم الهوية من الميسرات.

إن المبدع شأنه شأن أي إنسان آخر يعمل في مجال من مجالات العمل اليومية، يحتاج إلى أن يحسن صناعة معيّن، ولكل صناعة أساليبها وأدواتها واستعداداتها ومهاراتها، وحين نختار صانعاً لصناعة معيّن، فإننا نقوم بفحصه واستخلاص مؤشرات معيّن لعدد من الخصائص المطلوب توفرها لممارسة تلك الصناعة، فإذا ما تطابقت مؤشرات خصائص الصانع مع مؤشرات متطلبات ممارسة الصناعة، أصدرنا حكماً بأن هذا الشخص مناسب لممارسة تلك الصناعة. وكذلك المبدع في أي مجال من المجالات، سواء في الأدب أو في الرسم أو الموسيقى أو غير ذلك من أنماط إبداعية، هذا المبدع لابد أن تتوافر فيه استعدادات (أو طاقات) معيّن، وليس بالضروري أن تكون هذه الاستعدادات مدرّبة، ولكن من الممكن أن تكون مجرد طاقات قابلة للتدريب والنمو والفاعلية فيما بعد.

أما عن كيفية تمييز الخصائص أو الأبعاد أو العوامل التي تدل على العبقرية أو التفوق أو النبوغ الاستثنائي في الأعمال الإبداعية (النواتج الأدبية مثلاً) فهناك أساليب وأدوات متعددة من بينها، استخدام طريقة تحليل المضمون Content Analysis المناسبة وذلك من خلال إخضاع المادة المنتجة Creative Product للتحليل العلمي باعتبار أن هذه المادة هي بمثابة عينة من السلوك الإبداعي للمبدع. وقد قمنا بعدد من المحاولات كنماذج على إمكانية استخدام هذا الأسلوب في فحص الأعمال الأدبية، من ذلك على سبيل المثال فحص قصيدة شقن زهران للشاعر صلاح عبدالصبور (بمجلة فصول المصرية مجلد ١ عدد ٢، ١٩٨١، ومن ذلك أيضاً دراسة رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، مجلة فصول المصرية مجلد ٤ عدد ٣، ١٩٨٤).

وإخضاع العمل الأدبي للفحص باستخدام المفاهيم النفسية يحتاج إلى درية ودراية، ولكن إذا ما تم وضع التحولات المناسبة فمن الممكن الوصول إلى نتائج لها قيمتها.

هدف الدراسة النفسية للأدب:

الدراسة النفسية للأدب ليس من هدفها إصدار حكم معياري نهائي على

المنتج الأدبي، هذا إذا ما كنا بصدد إصدار حكم، ولكن المتصور في الواقع هو إصدار حكم على أداء البدع، تماما مثلما نصدر حكما على أداء الفرد على أحد المقاييس النفسية المختصة به بفحص الذكاء أو الشخصية، فنحن نصدر حكما على أداء الشخص مقارنا بأداء مجموعة معيارية من البشر، وقد تم خلال السنوات الثلاثين أو الأربعين الماضية الكشف عن مناطق سلوكية تخص الأداء الإبداعي، وتم استحداث أساليب مناسبة لتقويم هذا الأداء، وبذلك أصبح ممكنا الآن الحكم على الأداء الإبداعي لأي شخص من الأشخاص بحيث نقول إنه (مبدع بدرجة كذا) هذا بالطبع من خلال مقارنة أدائه بأداء مجموعة أخرى من البشر نعتبرها مجموعة محكمة، وعلى هذا حين يتصدى الدارس النفسي للأداء الإبداعي للأديب، فهو لا يتحول إلى ناقد أدبي يزاحم النقاد في تخصصهم ولكنه دارس نفسي، يصطنع المنهج النفسي في دراسة ظاهرة سلوكية عن الأداء الإبداعي في مجال من المجالات (ألا وهو الأدب مثلا أو الموسيقى أو التصوير) وإصدار حكم على قطعة أدبية أو فنية أو موسيقية، هو بمثابة إصدار حكم سيكولوجي يخص موهبة المبدع أو يخص قدرته الإبداعية على وجه أدق.

والقطعة الأدبية أو الفنية هي عينة من سلوكه وهذه العينة يمكن فحص عناصرها الأساسية، كمفردات أحد المقاييس النفسية (والذي هو أيضا عبارة عن عينة مختارة بطريقة منهجية من مفردات سلوك الفرد) وعلى ذلك فإنه يمكن اعتبار أن المنتج الأدبي هو مساحة سلوكية أفرزها المبدع، كما ذكرنا في ظل ظروف معينة بحيث جاء على هذا النحو، واستخلاص هذه الخصائص يضع أيدينا أساسا على خصائص المبدع - ليس على سبيل الإطلاق - ولكن في علاقته الخاصة بهذا العمل المحدد الذي تم تحليله، فإذا ما تم استعراض عدد من العينات التي أفرزها المبدع عبر ظروف معينة، بحيث تكون بمثابة عينة ممثلة لسلوكه الإبداعي جاز لنا إصدار حكم عام على هذا الشخص (كمبدع) أو كعقري يتصف بالعبقرية وتتصف إنجازاته أيضا بخصائص العبقرية.

عمّ نبّحث في أدب نجيب محفوظ :

انتهينا في عدد من الدراسات النفسية التي دارت حول ظاهري الإبداع والتذوق الفني إلى أن النشاط الذي يصدر عن المبدع له أربعة أبعاد وهي :

- أ - البعد المعرفي .
- ب - البعد الوجداني .
- ج - البعد الجمالي (أو التذوقي) .
- د - البعد الثقافي الاجتماعي .

وهي تلتقي في بوتقة فعل الإبداع أو فعل التذوق بشكل تكاملي دينامي بحيث أن الناتج عنها يحمل معه طابعها التكاملي الدينامي الذي لا يمكن تصوّره على أنه مجرد حاصل جمع تلك الأبعاد، بل هو في الواقع ناتج تفاعل تلك الأبعاد .

ويمكن للباحث الجاد أن يلتقط في المنتج الإبداعي خصائص العبقرية في مرائيها الأربعة والتي تُطلق عليها مربع العبقرية . وعبقرية المبدع تتحدد من خلال امتلاكه للخصائص المشار إليها من قبل بشكل متفوق لكل منها على حدة وبشكل متفوق لتفاعلها أثناء عملية الإبداع .

ولقد توجهنا إلى نجيب محفوظ منذ وقت مبكر بقائمة تضم أكثر من أربعائة سؤال أجاب عليها جميعا عن سلوكه الإبداعي مما أوردنا منه في دراسات سابقة بعض الاستشهادات وهناك الكثير الذي لم تتح بعد فرصة له لكي نقدمه إلى جمهوره المتلقين وقد يكون مناسب إلقاء بعض الضوء على ذلك المربّع المفترض للعبقرية أو للإبداع الفني لدى نجيب محفوظ والذي يضع الأبعاد الأربعة التالية :

● أولا : البعد المعرفي : سبق أن أشرنا في دراسة سابقة عن رواية قلب الليل لنجيب محفوظ إلى أن الميزة الأساسية لنجيب محفوظ هي قدرته الفائقة على تبني قالب تعبري إيجازي يصل إلى حد الإعجاز كما أشرنا إلى أن هذه السمة اعتبرها كثير من أئمة الباحثين جوهر خاصة الأصالة وقد رأينا أن نجيب محفوظ قادر على أن يضمّن

جملة لا تزيد على سبع أو ثماني كلمات عددا من المعاني والأفكار قد تصل إلى عشرة أو أكثر وهذه القدرة المعرفية نادرا ما تتوفر للمبدعين الذين يكتبون الرواية .

وفي روايته لرحلة ابن فطومة ص ١٣٠ نقرأ وصفا لإحدى المدن التي غشيها بطل الرواية قنديل محمود العنابي الشهير بابن فطومة .

« كان ثمة أربعة شوارع كبيرة تصب في الميدان ومع الغروب تجلت بشائر »
« البشر كأنها ساعة البعث وسرعان ما راح كل شارع يقذف بجموع لا يحيط بها »
« الحصر من الرجال والنساء »
« الخ »

في تلك الفقرة التي لا تزيد على مائة كلمة نجد وصفا دقيقا وبلغا وموجزا وملئنا بالتفاصيل بل والأحداث والأفكار مما لا يستطيعه إلا نجيب محفوظ، فالكاتب قد قدم الإيجاز الذي هو اختزال للتفاصيل وإلمام بجوهر الموضوع المطروح وتلك هي السمة الأساسية للقدرة المعروفة لدى دارسي الإبداع بقدرة الأصالة . كما أنه تنقل من وصف الناس إلى وصف الشوارع إلى وصف حركة الحياة إلى تسجيل وصف بعض خصائص الطبيعة وبعض مشاعر البشر إلى إشارة لنوع النظام السياسي والقيم السائدة بين أهل تلك المدينة كل ذلك وربما غيره في فقرة واحدة ليس فيها تزييد وليس فيها قصور وتلك هي السمة الأساسية للقدرة المعروفة لدى دارسي الإبداع بقدرة المرونة محملة أيضا على قدرة الطلاقة وقدرة التفصيل ، ومن هنا فإننا نستطيع أن نقرر دون مغالاة أن الإعجاز الفني الذي يحققه نجيب محفوظ في رواياته الأخيرة مصدره الأساسي براعته في الاختزال ووصوله إلى قمة الأصالة متسلحا بمرونة كافية تجعله غير أسير للقصور الذاتي في التعبير أو في الاقتراب من تحقيق هدفه .

وربما يرى البعض أن السرد الروائي في حاجة إلى المزيد من التفاصيل التي تثرى العمل وتقدمه إلى المتلقي في ثوب فضفاض مليء بالجزيئات والعناصر التي تؤجج الوجدان وتحلق بالمتلقي في خيالات ورؤى قد لا تتوفر من خلال العمل الموجز الشديد الاختزال .

ولكن الحقيقة التي لا ينكرها منصف هي أن نجيب محفوظ قد حقق المعادلة الصعبة التي تجمع ما بين الإيجاز البليغ وإعطاء التفاصيل الدقيقة وهذه هي المهارة التي يتفوق فيها نجيب محفوظ تفوقا ملحوظا وفي اعتقادي أنها المدخل الأساسي الذي ينبغي لمن يرغب في الاقتراب من عبقرية نجيب محفوظ ألا يتجاوزته إلى سواه.

أما عن السلوك المعرفي لنجيب محفوظ كما يعبر عنه في اعترافاته فهو يقول إن التأمل والتخيل من أهم أدواته التي يلجأ إليها لتعميق أفكاره حول الموضوع الذي يهتم بمعالجته. وهناك روايات عاشت فكرتها في نفسه أكثر من عشر سنوات (رواية ميرامار) يقول الكاتب (ص ٨١) إن فكرة الرواية كانت تراوده كثيرا خلال تلك السنوات، ولم يكن يهرب منها بل كان كثيرا ما يستدعيها ويستمتع بمعايشتها وهو الأمر الذي جعل الفكرة تتطور في عقله من مجرد حياة أشخاص إلى رموز سياسية عبر عنها في روايته ميرامار.

وكاتبنا ليس كاتباً من الطراز الذي يستسلم للقلم، فهو إن شئنا الدقة فارس ماهر وقلمه هو جواده الذي لا يكف عن ترويضه ببذل الجهد: يقول الكاتب أبذل جهدا بل جهودا من أجل تعميق الأفكار، نأخذ شكل قراءات ومعايشة مواقف ومناقشات مع آخرين قد تكون لهم علاقة بالموضوع.

من ناحية أخرى فإن الكاتب يحدد من البداية طبيعة وحدود كثير من العناصر التي تشكل معيار روايته (ص ١٠٢) فهو يحدد عدد الشخصيات وخصائص كل منها، كما أنه (فيما يذكر) يحدد بدرجة كبيرة القرارات والتصرفات التي على كل شخصية أن تلتزم بها، كما أن الأماكن والمشاهد التي عليه أن يصفها أو يأخذ منها مسرحا تدور عليه الأحداث تتحدد منذ البداية... الخ وهذا التدبير المبدئي لعناصر عمله لا ينبغي أن العملية الإبداعية قد تتحول به مع الوقت إلى التبديل والتغيير، وأعتقد أن هناك عمليات تهذيب وتشذيب يقوم بها الكاتب وهو يعمل، وربما لا يكون مستطيعا ذلك من البداية، حيث أن الكل المتكامل يختلف عن مجموع الأجزاء، التي يبدأ بها، ومن ثم فإن نظرتة التي يلقيها على العمل، وقد أصبح

مستقلا عنه تجعله قادرا على أن ينظر إليه عن بعد نظرة محايدة أو فاحصة وازنة مقيّمة، وهو ما قد لا يستطيعه المبدع، والعمل مجرد عناصر عقلية.

والفارق بين الواقعيين (واقع العمل وهو مكتوب على الورق وواقعه وهو ما زال مجرد عناصر عقلية) هو منطقة نفوذ الجهد الإبداعي في جانبه التذوقي فالكاتب ليس مجرد آلة تفرز إنتاجا له مواصفات محددة تمام التحديد، كلا، ربما يكون هناك تحديد مسبق كما يقرر الكاتب، ولكن هذا التحديد المسبق - كما يقرر في عديد من إجاباته على أسئلتنا - قابل للتغير مع التقدم في الكتابة ففي إجابة على السؤال (٢٠٦) يقول إنه يحدث أن تتخذ إحدى الشخصيات قرارا على الرغم مني، ولا أملك أحيانا إلا أن أبقي على تلك القرارات بل إن هذا الإبقاء يؤدي إلى مزيد من التجويد للرواية.

● ثانيا: البعد الوجداني: كمكوّن من مكونات العبقرية عند نجيب محفوظ، :

كاتبنا بشر كسائر خلق الله يرضى ويغضب، يفرح ويحزن، يثور ويهدأ، ولكن الأمور الالفت للنظر أن انفعالات نجيب محفوظ محكومة بعقله وهو من الطراز الذي يستطيع أن يتحرك بعواطفه في مناخ الحرية النفسية التي لا تجعل انفعالاته انفلاتا أو خروجا به عما هو مألوف عنه من هدوء. وقد سبق أن قدمنا في دراسة سابقة (البيان يناير ١٩٨٩) صورة موجزة لافتراض مؤداه أن نجيب محفوظ يمتلك خاصيتين يرى بعض الباحثين أنهما خاصيتان متناقضتان هما خاصية العقل ذي النشاط المعرفي الذي يتحكم فيه الجانب الأيسر من المخ وخاصية المزاج الانفعالي الخيالي الذي يتحكم فيه الجانب الأيمن من المخ. وحينما يتحقق تفوق لأحد الجانبين فإن ذلك يكون على حساب الجانب الآخر الذي يكون أقل تفوقا ولكن العباقرة هم الذين يمتلكون التفوق في كلا الجانبين الجانب المعرفي المنطقي والجانب العاطفي الانفعالي الخيالي التهويمي: هؤلاء يقتربون من أفق العبقرية حيث يتمكنون من تحقيق التحصيل الدراسي والاطلاع وربط الجزئيات بعضها ببعض واستخلاص النتائج من المقدمات (وهذا هو محور نشاط الجانب الأيسر من المخ) وفي نفس الوقت فإنهم

يهيمون بالخيال والعواطف المجنحة في أودية رحيبة لا تحدّها حدود أو قيود أو سدود وقد تمكن كاتبنا من امتلاك هذه الخاصية التي تزوج فيها نشاط الجانب الأيمن المتفوق بنشاط الجانب الأيسر المتفوق أيضا.

ونجيب محفوظ في اعترافاته التي قدمها لنا يعترف بأنه كثيرا ما يتعاطف مع أشخاصه الذين يكتب عنهم بل إنه أثناء الكتابة يستشعر فيهم الحياة ويحزن أحيانا لحزنهم ويفرح لفرحهم، وفي حديثه عن رواية ميرamar يقول إن شخصية القصة هي في الواقع شخصية حقيقية التقى بها عند أصدقاء له بالإسكندرية وأعجب بها لما كانت تمتلكه من خصائص القوة والصلابة واختزنها في عقله لعله يكتب عنها رواية أو شيئا آخر في يوم من الأيام وظلت البطلة مع أبطال آخرين يعيشون داخل عقله عشر سنوات كاملة إلى أن تحول كل شيء كما يقول إلى رمز سياسي ومن هنا بدأت رواية ميرamar تأخذ أبعادها الحقيقية ولكنه لم يخف في أي لحظة إعجابه بزهرة وتعاطفه معها.

وحينما كتب رحلة ابن فطومة فقد تبني أثناء الكتابة مزاج بطله وعبر عن عواطفه بل وصل به الحال أحيانا إلى حد الدفاع عنه أو عن وجهة نظره ونفس الأمر يمكن أن نعثر عليه في رواية قلب الليل، فالبطل جعفر إبراهيم سيد الراوي هو في الحقيقة أحد وجوه نجيب محفوظ من حيث خصائص الشخصية، إن أبطال نجيب محفوظ خاصة الرجال منهم يحمل كل واحد منهم عنصراً أو عناصر شخصية أو مزاج نجيب محفوظ ويمكن لنا أن نجزم أن نجيب محفوظ قد تواجد في معظم رواياته كما يعترف هو بذلك أو لنقل إن جانباً من شخصيته قد تجلّى لدى أحد أبطال الرواية التي يكتبها، في رواية قلب الليل كان المؤلف متعاطفاً مع جعفر الراوي إلى حد بعيد من حيث أفكار المشروع الفلسفي أو النظرية السياسية التي يتبناها جعفر والتي دافع عنها حتى قتل صديقه سعد كبير، وربما نعثر في اعترافات نجيب محفوظ أو أقواله الأخيرة التي تعبر عن أفكاره السياسية والفلسفية شيئا أو كثيرا مما كان يتبناه جعفر الراوي في رواية قلب الليل.

بل ونستطيع أن نقول أيضا دون مغالاة إن الكاتب حين يصطنع بطلا فإنه يثب أفكاره أو جانباً منه أو ربما يجعله يعبر عن الأفكار المضادة لأفكاره ويرتقي به عدداً من المراحل النفسية (جعفر الراوي في قلب الليل) أو ينتقل به عبر عدد من البيئات والبلدان ذات الأيديولوجيات المختلفة والأفكار المتباينة (ابن فطومة في رحلاته) أو عبر عدد من الأجيال (كما هو الحال في الثلاثية) وفي جميع الحالات فإن البطل الذي يقدمه نجيب محفوظ يحمل كثيراً من خصائص وشخصية نجيب محفوظ وأفكاره.

هذا عن الشخصيات ذات الملامح والسمات والعواطف المستقرة التي يقدمها لنا نجيب محفوظ في روايته، أما عن الحالة الوجدانية للكاتب - فكما ذكرنا من قبل - وازن نجيب محفوظ بين عقله وانفعالاته حتى على المستوى الشخصي نجده يكامل ما بين العقل والعاطفة فهو يأخذ حياته بالجد والصرامة والمنطق كما أنه يعشق العلم بدقته ونتائجه ولكنه مع ذلك لا يهمل شأن وجدانه فإنه يلتقي بأجائه ويجالس أصدقائه ويناقش مريديه ولا تعمد لدى نجيب محفوظ ضحكة مججلة أو ابتسامة معبرة أو كآبة تغشى وجهه عندما يلم به خطب أو حادث مما لا يستطيع أن يتجاوزته دون أن يفعل به قليلاً أو كثيراً.

والحالة الانفعالية أيضاً عند نجيب محفوظ ذات أهمية كبيرة في عملية الإبداع لديه فإنه أثناء الكتابة صاحب مزاج معين لا يستطيع أن يندفع فجأة لكي يجلس إلى قلمه وأوراقه. فهو يعترف بأنه يصطنع كثيراً من الطرق لكي يدخل في مناخ الكتابة وإلى أن يصل إلى هذا المستوى من الاندماج فإنه لا يستطيع أن يكتب شيئاً كما أنه أثناء العمل يتعرض لحالات متفاوتة من الكآبة وأحياناً التوتر النفسي والقرف والغضب إذا لم يكن قادراً على تجاوز تلك الحالة الغامضة التي ربما تأتيه بسبب الشخصيات الغائمة أو الأحداث المتصلة أو الأفكار غير المتبلورة أو الإطار التنظيمي للعمل مما سوف نعرض له في موضع تال.

غاية القول أن البعد الوجداني عند نجيب محفوظ بعد ذو أهمية كبيرة ولكن من حسن الحظ أنه كان قادراً على ترويضه واستثارة لصالح العملية الإبداعية ولصالح العمل الفني.

● ثالثاً: البعد الثقافي : نجيب محفوظ دارس للفلسفة ، قارئاً للعلم مطلع على التراث ، ونستطيع أن نعثر على مرآتي لتلك الأنماط الثقافية المتعددة في شتى رواياته ففي اللص والكلاب نلاحظ أن كاتبنا محيط إحاطة ممتازة بتراث الصوفية وفي الثرثرة نستطيع أن نعثر على تجليات لقراءات في تاريخ مصر الإسلامي ، وفي العائش في الحقيقة نقرأ بوضوح تاريخ مصر القديم في شخوصه وأحداثه ودياناته وفلسفاته وسائر مناحي حضارته وفي السراب نستطيع أن تتبين أبعاداً سيكولوجية واضحة وفي قلب الليل تعثر في التداعي الذي يفيض على لسان جعفر الراوي على ثقافة نجيب محفوظ السياسية والفلسفية (قلب الليل صفحات ١٣٠ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٤٠ - ١٤٤).

والكاتب يعترف أنه يعتمد على القراءة في رسم البيئة الطبيعية والاجتماعية والنفسية لعناصر روايته . واعتماده على القراءة ليس اعتياداً كلياً ، بل إن القراءة ليست إلا أحد الروافد التي يستقي منها مادته كما ذكرنا ، ولكنه كما يقرر في اعترافاته يعتبرها بنداً واحداً أو تياراً معاوناً فهو يقول إن التأمل والتخيل بالإضافة إلى القراءة والمعايشة والمناقشات كلها أدوات تهيم له الرحيق الذي يتحول في مسيرة العملية الإبداعية إلى مادة قابلة للمعالجة .

ولا يغيب عن الذهن أن الجانب الثقافي والاجتماعي وإن كان قاسماً مشتركاً بين كل من يعيشون في بيئة معينة إلا أن القدرة على الإمساك بمفرداته والوعي بخصائصه ثم توظيفه ليدخل إلى ساحة السياق الإبداعي جهد متفرد للمبدع يتميز به على الأفراد العاديين وأيضاً يختلف به المبدع عن سائر المبدعين .

والحقيقة أن نجيب محفوظ من المبدعين الذين يحسنون توظيف التراث بحيث تستطيع وأنت تقرؤهم أن تندمج في العمل وحتى ولو كان عملاً يتعرض لمرحلة تاريخية قديمة (العائش في الحقيقة) وكأنك تعيش بين أفراد تراهم وتكلمهم وتهتز لمشاعرهم وتتفاعل مع تصرفاتهم .

وأود قبل أن أتجاوز هذا المحور أن أشير إلى أن البعد الثقافي في مكنونات

عبقريه نجيب محفوظ لا يعمل بشكل مستقل عن باقي الأبعاد الأخرى، بل كما قدمنا أننا أمام سياق إبداعي متناسك له أبعاد أربعة (البعد المعرفي والبعد الوجداني والبعد الثقافي والبعد الجمالي) لا يعمل كل بعد منها على استقلال بل إن التفرد والتفوق والامتياز الذي يميز كاتبها من غيره هو مدى التحام وتكامل هذه الأبعاد الأربعة والتي ربما لا تكتمل وحدتها إلا من خلال البعد الجمالي.

● رابعاً: البعد الجمالي: في النموذج الذي افترضناه كوعاء قادر على تفسير وشرح عملية الإبداع افترضنا أن تلك العملية تتم من خلال أساس نفسي فعال، وكلما زادت درجة الفاعلية زادت كفاءة المبدع، وانعكس ذلك على نشاطه الإبداعي، وحين يتحول هذا النشاط إلى تنفيذ عمل إبداعي وتنصهر جميع العناصر والمفردات المكونة للأساس النفسي الفعال فإن المبدع يتحول إلى تيار متدفق بالعطاء. والبعد الجمالي في الاداء الإبداعي من أبرز العوامل التي تقود خطى المبدع في درب مهوش مظلم غامض مرهق يتحول في يديه إلى سياق منظم واضح وصريح، وسر متاعب المبدع تنبع عادة من عدم تمكنهم في المحور الجمالي.

ويقرر نجيب محفوظ في اعترافاته (س ٣٤٩) أنه يراجع العمل دفعة واحدة ينظر إليه نظرته إلى كيان متكامل، ويجري التغييرات اللازمة دفعة واحدة على العمل، الذي يصبح بعد ذلك عملاً مقبولا من وجهة نظر الكاتب ويعترف المبدع بأن هناك تغيراً يحدث بما يؤدي إلى اختلاف الصورة الثانية عن الصورة الأولى، وهذا الاختلاف عادة يكون اختلافاً في ترتيب الأجزاء وتنظيمها وفي سيج العمل والعلاقات بين عناصره بل إن هناك تغيرات تطرأ على الأحداث وعلى أسلوب المعالجة وحجم الجزئيات والصياغة اللغوية، بإيجاز يقوم المبدع في مراجعته للعمل بجهد كبير من أجل إعادة بناء العمل على أسس جمالية جديدة.

ويقرر كاتبنا (س ٣٦١) أنه لا يمضي في العمل دون تقييم لما أنجز، بل إنه يقرؤه لكي يزن عناصره، ومن أجل تحديد الأبعاد التالية أو الخطى القادمة.

ويقرر الكاتب أنه أحياناً ما يحدث له نوع من الاكتئاب بسبب أن عنصراً من

العناصر أو جزئية من الجزئيات لم توظف بالشكل الذي كان يرغبه .

أما عن اهتمامه بآراء الآخرين فهو يرى أن ذلك كثيرا ما يحدث وأنه يعتمد على آرائهم ، ومنهم نقاد ، ويعتبر أن النقد الجيد يفيد الكاتب من حيث أنه يساعده على فهم جزئية أو تفسير بعد ، هذا إذا كان نقدا بمعنى الكلمة .

ويذكر الكاتب (س ٣٩١) أن هناك حالات تذوقية تنتابه وهو على مشارف النهاية منها حالات الرضا الذي يتضاءل مع الاقتراب من إنهاء العمل ، وهو يعترف بأنه يخامرهم أحيانا إحساس بالغموض يؤدي إلى نوع من التوتر وعدم الرضا .

يقول الكاتب إنه بعد الانتهاء تماما من العمل تتضاءل درجة الرضا ، والسبب هو إحساسه الجمالي الذي يطمح إلى الكمال ولكنه لا يصل إليه ، فيحاول من جديد ربما في إعادة صياغة العمل وربما بصرف الجهد إلى عمل جديد .

ولكن على وجه العموم فإن المتعة التي يحصل عليها الكاتب ليس بالضرورة أن تكون هي الرضا الكامل ، بل إنها عادة متعة ناتجة عن مزيج من التوتر والترقب والإحساس بالغموض الذي يتفتح شيئا فشيئا ليصبح وضوحا أمام نفس الكاتب ، فالمتعة لا تأتي دفعة واحدة ولكنها تتقدم على استحياء والكاتب يسعى نحوها وربما تتمتع عليه طويلا إلى أن يتحقق على يدي الكاتب اكتمال العمل ، وهنا يتحقق له وبعد معاناة الاستمتاع بالعمل ، الذي لا يتحقق إلى أقصى مداه إلا من خلال استشعار الرضا لدى المتلقين والذين لا يعرفهم الكاتب بأسمائهم أو بأجسادهم ولكن من خلال ذبوع عمله كما يتحدد من خلال كمية المطبوع .

خاتمة :

إذا ما كنا قد قمنا بجولة في ذلك الجانب السحري من شخصية نجيب محفوظ وأدبه (الذي يحلو للبعض أن يطلق عليه العبقرية ووصفنا بأنه الإبداع) فما لا شك فيه أننا لا نكون قد وفينا الموضوع حقه إذا لم نختم هذه الدراسة بكلمة موجزة نحدد فيها إلى أي مدى تحقق لكاتبنا ذلك المركب الفريد ، وعلى أي نحو تجلّى في أعماله .

كما ذكرنا فإننا نفترض أن العبقرية الإبداعية تتحقق حينما تلتقي في قمة مكعب ارتقاء الأديب (أو المبدع عموماً) الأبعاد الأربعة التقاء تفاعلياً، وقد رأينا أن الأبعاد (أو الأضلاع الأربعة) في مربع الإبداع عند نجيب محفوظ أبعاد تحققت فيها الخصائص الإيجابية التي تؤدي إلى الإبداع ولا تعوقه ورأينا كذلك أن البعد المعرفي (أو الخصائص والعمليات الذهنية) عند كاتبنا على درجة عالية من التفوق، سواء كانت استعدادات أو قدرات مثل قدرة الأصالة والمرونة والطلاقة والاستنتاج المنطقي والحوار الموجز اللامح الذي (تولد) عنه المعاني الجديدة في تركيباتها الجدلية الصاعدة التي تقود في النهاية إلى ثراء العمل ونموه واكتماله.

هذا البعد المعرفي رأينا أيضاً أنه محمّل على سمة أساسية في نجيب محفوظ وهي سمة التعاطف مع أبطاله فهو لا يكتب من خارجهم ولكنه يكتب من داخل كل واحد منهم بحيث تحس أنه نصّب من نفسه محامياً يدافع عن وجهة نظر كل بطل من أبطاله بل وقد رأينا أن كثيراً من أفكار ومعتقدات وخصائص شخصية نجيب محفوظ متحققة لدى كثير من أبطاله. ووفقاً لبعض الدراسات الحديثة فإن نجيب محفوظ قد تحققت له المعادلة الصعبة التي تجعله ذا عقلية منطقية رياضية تجريدية وفي نفس الوقت ذا شخصية عاطفية تهويمية حدسية (تمازج نشاط نصف كرة المخ الأيسر «المنطق والرياضة» ونصف الكرة الأيمن «التهويمية والعاطفة والحدس»).

وقد رأينا أيضاً أن الكاتب قد وظّف ثقافته العريضة والعميقة (سواء كانت ثقافة مقروءة في العلم والفلسفة والتاريخ والاجتماع...) أو كانت ثقافة موروثه أو متلقاة من خلال معايشة الواقع الاجتماعي والحضاري الذي قدر له أن يعيش فيه، بحيث جاء المضمون الإبداعي في أعمال نجيب محفوظ مضموناً عميقاً وواقعياً، ومن هنا اكتسب أدب محفوظ قيمته بالنسبة لمن يتلقاه الذي يتلقى في الواقع وثيقة يمكن تحليلها الحصول على ثروة معلوماتية دقيقة.

هذه الأضلاع الثلاثة السابقة (المعرفي والوجداني والثقافي) تمكّن نجيب محفوظ من صبها في قالب جميل، قالب له نظام معماري متميز هو البصمة الفنية لنجيب

محفوظ والحقيقة أن البعد الجمالي في أدب نجيب محفوظ هو الذي يقدم للمتلقي التميز الحقيقي للمبدع.

وعندما نقرأ أعمال نجيب محفوظ سوف نلاحظ أن الإيجاز والنظام والحواريات المقنضة والتوريات والكنائيات والتشبيهات والمقابلات التي يصطنعها الكاتب في أعماله لم تكن مجرد إضافات بلاغية ليس لها وظيفة، ولكنها موطقة لإبراز المضمون ولتحقيق هدف الرسالة في سلوك الآخر (المتلقي) وهو الأمر الذي خلق ذلك الرباط السحري الإيجابي بين محفوظ وقرائه، فعلى الرغم من صعوبة كثير من المضامين التي قدمها الكاتب في معظم أعماله إلا أن تلقيها كان كاسحا من قبل القراء هذا التلقي الذي لم يقتصر على فئة دون أخرى من فئات القراء ذوي الثقافات المتباينة المستوى، فقد برع الكاتب وتفوق في أن يقدم من خلال العمل الواحد أعماقا متفاوتة يمكن لكل متلقي (حسب ثقافته وقدراته ومزاجه) أن يجد فيها الإشباع والمتعة.

في النهاية نستطيع أن نقول إن كاتبنا قد تحققت له المعادلة الصعبة معادلة استدماج وصهر تلك الأبعاد أو الأضلاع المكونة لوحدة السلوك في بوتقة الأداء الفني، بحيث تمخض هذا الاستدماج وهذا الصهر عن روائع إبداعية نعتقد أنها سوف تبقى متفوقة لسنوات عديدة قادمة.

هوامش :

- (١) جميع الأعمال التي ورد ذكرها في هذه الدراسة من مؤلفات نجيب محفوظ منشورة بمكتبة مصر في سنوات مختلفة بالقاهرة.
- (٢) لمزيد من التفصيل ارجع إلى: مصري حنوره (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٤ وما بعدها) وارجع أيضا إلى عبدالقاهر الجرجاني (أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، استامبول ١٩٥٤).
- (٣) لمزيد من التفصيل حول مصطلح الأصالة كمفهوم سيكولوجي يستخدم في مجال السلوك الإبداعي يمكن الرجوع إلى دراستنا عن نجيب محفوظ، العنوان (اعجاز الإيجاز في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، مجلة فصول صيف ١٩٨٤) وإلى مؤلفاتنا التالية:
- الخلق الفني، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧

- الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ١٩٧٩، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية، المعارف، ١٩٨٠م.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ١٩٨٦، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥م.
- وللوقوف على موقع الأصالة في منظومة القدرات الإبداعية يمكن الرجوع إلى: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ١٩٨٤.
- (٤) وللوقوف على خصائص نموذج وحدة السلوك والأساس النفسي للفعال الذي قدمناه كوعاء لتفسير عملية الإبداع والتذوق الفني (وباقى خصائص السلوك) يمكن الرجوع إلى مؤلفاتنا:
- الخلق الفني.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية (ص ٢٢٣).
- سيكولوجية التذوق الفني (ص ٦ وما بعدها).
- كما يمكن الرجوع إلى:
- مصري حنورة، الدراسة النفسية للإبداع الفني، فصول، مجلد ١ عدد ٢، ١٩٨١، وفيه تطبيق لنموذج الأساس للفعال على إبداعية قصيدة شنتق زهران لصالح عبدالصبور.



الأسلوبية والنظرية العامة للسانيات

١ النظرية العامة للسانيات

٢ مفهوم اللسان عند اللسانيين

د. منذر عياشي

جامعة الملك عبدالعزيز - جدة

لقد كان الظن بالأسلوبية أنها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلالية وينفصل كلياً عن الدراسات اللسانية. ذلك لأن هذه تُعنى أساساً بالجملة، والأسلوبية تعنى بالانتاج الكلي للكلام، وإن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلاً، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر هذا إلى جملة فروق أخرى.

ولكن اللسانيات ما لبثت أن تطورت تطوراً سريعاً، فانتقلت من دراسة الجملة كمنجز بالإمكان إلى دراسة العبارة كمنجز بالفعل، كما انتقلت من دائرة التركيب في النحو، إلى دائرة التركيب في بناء النص. واتسعت ميادينها، فغطت ما كان يعتبر من خصوصيات غيرها، ولامست العلوم الاجتماعية والفلسفة، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، والاتنولوجيا والأدب، والحاسوب (الكومبيوتر)، واستخدمت المنطق، والرياضيات في مناهجها إلى غير هذا. وبذلك التحمت الدراسات، عن طريقها، بالأدب وصارت بها أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص، ودراسة الخطاب وتصنيفه. وتداخلت، بما أمدتها به النظرية العامة لللسانيات، مع كل الأجناس الأدبية. وهكذا نرى أن مع تطور اللسانيات منهجاً وميداناً، قد تطورت الأسلوبية أيضاً، ونضجت واكتملت، وصارت علماً له خصوصياته. ولكنها، مع ذلك، لم تقو على مغادرة دائرة اللسانيات، فظلت فرعاً من فروعها شأنها في ذلك شأن علم الدلالة، وعلم الإشارة (السيمبولوجيا)، وعلم الأصوات. وهذا ما قرره فيها ثلاثة من كبار الأسلوبيين في عصرنا. ف«ميشيل أريفييه» يقول: إن الأسلوبية وصف للنصف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات^(١) و«دولاس» يقول: «أن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني»^(٢)، وأخيراً، يقول «ريفاتير»: «الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم وإدراك مخصوص»^(٣).

وإذا كان هذا هكذا، فلا بد لنا من القاء نظرة سريعة على النظرية العامة لللسانيات، وذلك قبل الدخول إلى خصائص الدراسات الأسلوبية.

تعريف اللسانيات

إذا لم يعد من الممكن أن نتكلم عن اللغة وكأنها انعكاس للفكر لأنها هي التي تعكس الفكر، فكذلك لم يعد من الممكن أن نتكلم عن اللسانيات وكأنها شيء سابق على اللغة ومرتبطة بقوانين تقع عليها من خارجها. ولكن إذا صح لنا أن نعرف العلم بأنه دراسة لمجموع القوانين المكونة للظواهر والمولدة لها، فإننا نستطيع أن نقول: أن

اللسانيات هي العلم الذي يدرس مجموع القوانين المكونة للظاهرة اللغوية والمولدة لها .

يعرّف «أندريه مارتينييه» اللسانيات بأنها : «الدراسة العلمية للغة الانسانية»^(٤) .

ويلحق «جوهن ليونس» على كلمة «علمية»، فيقول : «يمكن تعريف اللسانيات بأنها الدراسة العلمية للغة . ولكن هذا التعريف لا يفصح للقارىء، عن المبادئ الجوهرية لهذا العمل . وربما تكون الفائدة أعم لو عرضت مستلزمات المصطلح «علمي» تفصيلاً . ويكفي أن نقول، في صيغة أولية، أن المطلوب هو دراسة اللغة عن طريق المراقبة التي تقبل المراجعة بشكل تجريبي، وذلك ضمن إطار نظرية عامة ومحددة للبنية اللسانية»^(٥) .

١ - النظرية العامة للسانيات :

يجب على النظرية العامة أن تجعل من أول أهدافها تحديد النحو الذي ينطبق على لغة من اللغات المدروسة، واعطاء هذا النحو الأدوات الضرورية واللازمة له كي يعالج مهامه، وهي تنقسم إلى أربعة أقسام :

القسم الأول : الأصوات

يقع على عاتق النظرية العامة اعطاء نظرية خاصة بفونيات (أصوات) اللغة التي نريد أن ندرسها . وهذه النظرية تسمى النظرية العامة للفونولوجيا (النظرية العامة للأصوات) . والهدف منها هو أن يتمكن اللساني من القيام بالعمليات الجوهرية التالية :

- أ - أن يسجل صوتياً كل الجمل المنطوقة .
- ب - أن يحدد بدقة أنواع الاشارات السمعية التي تنطبق على جملة من الجمل الممكنة الحدوث في أي لغة من اللغات الانسانية .

ج - أن تعينه على القيام بعملية فرز بين الأصوات، بحيث يصبح قادراً أن يصف الاشارات السمعية اللغوية ويفصل بينها وبين الاشارات السمعية غير اللغوية (كالأصوات التي تحدثها الآلات، أو السيارات، أو الحيوانات، أو الموسيقى، الخ .).

ولكي نستطيع أن نفصل بين الصوت الموجود في جملة تنتمي إلى لغة انسانية وصوت آخر، علينا أول وقبل كل شيء أن نصف بناء الجملة الخارجي وصفاً صوتياً، ونفسره مستعينين في ذلك بمصطلحات النظرية العامة، بشرط أن تكون هذه قدرة على ابراز المظهر الصوتي للجملة .

والمقصود بالنظرية العامة للفونولوجيا هو ذلك الجانب العلمي الذي تتضمنه قوانين النظرية اللسانية، ولئن كان هذا الجانب يقوم في الأساس على التحليل الفيزيائي، إلا أنه يجب أن يعنى :

- * بتسجيل كل العناصر الصوتية التي يمكن أن تضطلع بدور في اللغات الانسانية .
- * وبالتحديد القوانين العامة التي يتم بها تكوين هذه العناصر لتظهر في تراكيب ممكنة الحدوث في لغة من اللغات .

وعلى هذا المستوى يمكننا أن نقول إن الدراسات الأسلوبية قد استفادت من اللسانيات في تحديد قدرة المتكلم على استعمال الأصوات للدلالة العادية أو للدلالة الفنية . فالصوت «ايه» قد يفيد معنى الحسرة، والصوت «آه» معنى الألم، والصوت «آلو» معنى الاستمرار، الخ . . مما يستعمل في كثير من عمليات الاتصال . ولكن ثمة حقول أخرى تتعلق بتغير شكل الكلمات الصوتي وصيغها كالتورية حيث تؤدي الكلمة الواحدة معنيين : الأول قريب والثاني بعيد، والسجع الذي تتواطأ فيه الكلمات الأخيرة للجملة على فواصل صوتية واحدة وتشابه فيها الحروف والحركات . والجناس الذي تشابه حروف الكلمة فيه أو تتماثل صوتياً ولكن الدلالة مختلفة . وكذلك، فإن الأثر الصوتي لا يقف عند حدود الكلمة بل يتعداها إلى النص عن طريق احداث اتساق صوتي بين بعض الجمل . وهذا ما سماه البلاغيون العرب

«الموازنة» كقول القائل «يدعوها فتجييه، ويأمرها فتطيعه». وثمة أصوات أخرى يحدثها النبر، أي الالحاح على صوت معين في الكلمة ضمن الجملة، مما هو مستعمل في الأعمال الفنية والأدبية.

والجدير بالذكر، أن رصد هذه الظواهر في العمل اللغوي لا يعتبر من ميدان الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت هذه الظواهر في الاستعمال الشفهي والكتابي دلالات خاصة تخرج بها عن المعنى المألوف أو الاستعمال المعروف إلى شيء من الانحراف أو الانزياح بغرض خلق دلالات جديدة، أو أحداث متغيرات ضمن النص تخرج به عن نمطيته.

القسم الثاني: الدلالة

يقع على عاتق النظرية العامة أن تعطي نظرية تختص بالمعاني كعلم للغة المراد درسها. وتسمى هذه النظرية (علم الدلالة العام).

إذا كانت نظرية الفونولوجيا تعنى بوصف بناء الجملة وتفسيره من وجهة نظر صوتية، فإن نظرية علم الدلالة تعنى بوصف بناء الجملة وتفسيره من وجهة نظر دلالية. غير أننا نريد أن نسوق تحذيراً في غاية الأهمية، أن نظرية علم الدلالة خلافاً لنظرية الفونولوجيا، لم تتم بعد، أي أن أعدادها لم يأخذ بعد شكلاً نهائياً عند اللسانيين، وأننا نرى أن الأقدام على إعطاء رأي نهائي هنا إنما يعد من قبيل المجازفة وليس من قبيل الدقة العلمية. ولكن يجب أن لا يحول هذا التحفظ بيننا وبين البحث، حتى وإن كنا سنرتكب بعض الأخطاء.

إذا أخذنا جملة فسنجدها تحتوي على شيئين أو تتكون من شيئين:

١ - البنى الخارجية أو الشكلية.

٢ - البنى الداخلية أو الضمنية.

لقد ذكرنا أن الفونولوجيا تدرس البنى الخارجية للجملة دراسة صوتية. ونضيف هنا أن علم الدلالة يدرس أو يتعلق بالبنى الداخلية. ولكي تصبح النظرية

ذات صبغة علمية أو تطبيقية، يجب أن تعرض على محك التجربة، ولذا، فإننا سنشترط ثلاثة شروط نرى لزماً عليها أن تستوفيها في دراسة البنى الداخلية:

- ١ - أن يكون الاسناد المعنوي فيها محدداً.
- ٢ - أن تصبح البنى الداخلية بنى خارجية وذلك بإجراء عملية تحويلية نحوه من غير أن يخل ذلك بالمعنى الأساسي.
- ٣ - أن تنطبق هذه البنى على مجموع الشروط الشكلية التي حددتها الأصول النحوية.

أن على النظرية من ناحية أخرى، أن تأخذ بعين الاعتبار نقطتين:

- النقطة الأولى وتتلخص في أن طرق التركيب النوعي هي التي تحدد:

١ - الوظائف النحوية.

٢ - نظام العناصر المؤلفة ضمن الجملة.

- النقطة الثانية وتتلخص في أن اتجاهات النص التي كوّنت بدخول الألفاظ الأولية وانظامها، هي التي تعين الشروط التي تستطيع معها الألفاظ الزائدة والجديدة أن تضاف إلى هذه البنى.

لعلنا نلاحظ ما لهذا من أهمية في فهم النص الأدبي - شعراً أو نثراً وتحليل بنائه المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي. ذلك أن النص يتحرك ضمن دلالاته. ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقعها، أو رسمها وبنائها قدر ما يقوى الأسلوب عليه. ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي، حيث لا غنى للمحل عنه. وأن اقتضاء هذا الأمر إنما يعني في أحد وجوهه ضرورة تداخل هذين العلمين أو اشتراكهما معاً للامساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها الحدث الأسلوبي.

القسم الثالث: النحو

تدخل كل الاعتبارات التي عرضناها آنفاً فيما نريد أن نسميه بالشروط الأولى لبدء البحث، وهي بطبيعة الحال لا يمكن أن تكون البحث نفسه. إذ من المستحيل

علينا في الوضع الراهن لتطور علم الدلالة - كما أسلفنا - أن نصف الجمل من خلال مصطلحات عالمية لهذا العلم . ولكنها ، على الأقل ، شروط بنيوية ، إذا تقيدت الجملة بها كان حظ قابليتها للتقسيم الدلالي بصيغته العلمية أوفر وأعظم . وكان حظ الدراسات الأسلوبية للاستفادة منها أعمق وأشمل . ومن هنا ، فإن على النظرية أن تدخل على الجملة وصفاً بنيوياً ، أي أن تصف البنية المكونة من مجموع العلاقات التي تقوم بدور الوسيط بين الاسناد الصوتي والاسناد الدلالي للجملة ، وإن كان هذا الأخير لم يجد بعد المنهجية المحددة له . وحول هذه النقطة يقول «رفيه» : «أن النحو هو الذي يقدم العضو الجوهري للوصف البنيوي وهو الذي يحدد بشكل لا لبس فيه وصف الصوائت من جهة ، ووصف معاني الجملة من جهة أخرى»^(٦) .

ولعلماء اللغة العربية من السلف الأول باع طويلة في هذا الميدان . فالجرجاني في كتابه «دلائل الأعجاز» يدلي برأي لا يقل قيمة عن غيره من اللسانيين في عصرنا الحاضر . ولو أخذ برأيه في النحو مثلاً ، وحول هذه النقطة بالذات ، لوجدناه في غاية الدقة . أنه يقول : «ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله»^(٧) .

ولكي تأخذ الأسلوبية صبغة إحصائية مستفيدة من الوصف البنيوي ، فإنه على النظرية العامة للسانيات أن تضع فرضية تتناسب ونوعية المعلومات التي ترتبط بتركيب الجملة ، وذلك ليتمكن كل من اللساني والأسلوبي من جعل النظرية العامة قادرة على إعطاء تعريف واضح للوصف البنيوي المتعلق بكل جمل النص المدروس ، وتمثيله واقعياً وتطبيقاً .

ونلاحظ . أننا إذا حددنا نوعية المعلومات المرتبطة بتركيب الجملة فلنأخذنا نستطيع أن نعزل كل ما لا علاقة له بها . وإن من شأن هذا أن يوضح الطريقة الواجب اتباعها للانتقال إلى مرحلة التطبيق واستنتاج النتائج .

القسم الرابع : الشكل القاعدي للجملة

أخيراً على النظرية العامة أن تحدد الشكل المحكم الذي يقع على عاتق القواعد

الخاصة بلغة من اللغات أن تأخذ به. وبمعنى آخر أن على النظرية العامة أن تجعل القواعد قادرة على انتاج جل يشترط فيها:

- أن تكون قابلة للكتابة أو للتصنيف بمصطلحات النظرية العامة للفونولوجيا.
- أن تكون مصحوبة بوصف دقيق لبنائها الخارجية.

وعندما يكون قدرة النظرية اللسانية أن تفعل ذلك، فإنها بفعلها هذا ستقاسم التحليل الأسلوبي موضوعها، وسيكون بينها وبينه قاسم مشترك، لأن هذه المهمة الملقة على عاتق النظرية العامة للسانيات تفيد في ناحيتين:

- ١ — في معرفة طبيعة النظم الخاصة بالقوانين التي تشكل اللغات الطبيعية.
- ٢ — كما تفيد في اكتشاف النقاط التي تفرق بها هذه القوانين من غيرها من قوانين النظم الأخرى، كنظم الحاسوب أو العقل الإلكتروني والآلات الحاسبة، ونظام الكلام الخاضع لمنهج منطقي، وغير ذلك.

وتشكل هذه المعارف الكم المعرفي الأساسي والضروري بالنسبة للتحليل الأسلوبي، لأن النظم التي تتحدث عنها صوتاً، ونحواً، وبنى قاعدية ليست مما يدخل في امكان المحلل الأسلوبي أن يخترعه، والمعرفة بها هي معرفة بالأصول التي تكمن وراء الظاهرة المخترعة، أي وراء ديناميكية الأسلوب وحرية الممارسة التي يعبر بها في استخدامه لهذه النظم وانزياحه عنها أثناء تنفيذه وأدائه.

أما وقد انتهينا من النظرية العامة للسانيات مع الإشارة إلى أنواع العلاقة التي تربطها بالتحليل الأسلوبي، فسنأتي إلى القسم الثاني من هذا البحث وهو اللسان، موضوع اللسانيات والأسلوبيات على حد سواء.

٢ - مفهوم اللسان عند اللسانيين :

لقد تبين لنا أن اللسان قاطع مشترك بين عدد من الدراسات: اللسانيات، والسيمولوجيا (علم الإشارة)، وعلم الدلالة، والأسلوبية، والنقد الأدبي. ولكن اللسان، لأنه نظام أو لأنه نظام الأنظمة، بؤا الدرس اللساني مكاناً عالياً، وجعل منه

مصدر الانتاج لكل هذه الدراسات، ووسع ميدانه. وإذا كان ذلك كذلك، فقد مضت اللسانيات به تدرس علاقاته ضمن ميادين علمية متعددة ومختلفة كما أسلفنا. فما اللسان وما مفهومه عند اللسانيين؟

أ - علماء اللغة العربية :

يقسم ابن جني اللسان إلى ثلاثة أقسام : اللغة، والكلام، والقول.

— يقول في تعريف اللغة : «أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»^(٨).
— ويقول في تعريف الكلام : «وأما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل. نحو: زيد أخوك. فكل لفظ مستقل بنفسه وجنيت ثمرة معناه فهو كلام»^(٩).

— ويقول في تعريف القول : «وأما القول فأصله أن كان لفظاً مذل به اللسان تاماً كان أو ناقصاً، فالتام هو المفيد، أعني الجملة وما كان في معناها، والناقص ما كان بغير ذلك، نحو: زيد، وعمرو، وإن. فكل كلام قول، وليس كل قول كلاماً»^(١٠).

فإذا كانت اللغة مجموعة أصوات، والكلام مجموعة جمل، وإذا كان القول يشترك مع الكلام بهذه الخاصية، ويفترق عنه في أنه مفردات، فإن مجموع هذا كله يساوي اللسان. وإذا كان الكلام بتعريف ابن جني له، مكوناً من جملة أو من مجموعة من الجمل، فقد عرفنا أيضاً أن الجملة في اللغة تتكون من أصوات، ونحن نرى أن تعريفات ابن جني هذه لا تختلف جوهرًا عما جاءت اللسانيات به مؤخراً.

ب - اللسانيات الحديثة :

تنظر اللسانيات الحديثة إلى اللغات الطبيعية على أنها مكونة من عدد محدود من الفونيمات «الصوائت». يقول تشكومسكي : «يمكن تمثيل كل جملة بمتوالية محدودة الفونيمات على الرغم من أن عدد الجمل لا يتناهي»^(١١).

وقد قسمت اللسانيات الحديثة اللسان إلى قسمين: الكلام واللغة وسنعرض لهما عرضاً موجزاً وسريعاً:

تعتبر اللسانيات الحديثة أن كل البشر يملكون استعداداً خاصاً للتواصل فيما بينهم من جهة، ولتقل أفكارهم والتعبير عن مشاعرهم ورغباتهم من جهة أخرى. ويبدو هذا الاستعداد مستوعباً في اللسان. وهذا ما جعل «سوسير» ينظر إلى اللسان على أنه مكون من بعدين: فردي واجتماعي. وقد قال في ذلك: «إن للكلام وجهها فردياً ووجهها اجتماعياً ولا يمكن وجود أحدهما دون الآخر»^(١٢).

ولما كانت اللسانيات قد وضعت نفسها ضمن إطار الدراسات الانسانية فقد حدد ميدانها. يقول «مارتينييه» بهذا الصدد: «إن الكلام الذي يدرسه اللساني هو الكلام الانساني»^(١٣). ويقول أيضاً في تعريف الكلام: «إن الكلام يعني بصورة خاصة المهوبة التي يملكها الناس للتفاهم وذلك عن طريق إشارات سمعية»^(١٤). وهكذا نرى أن تعريف اللسان حديثاً، لا يعدو كونه إعادة لما سلف ذكره كما رأينا عند ابن جني.

يقول «تشومسكي» في تعريف اللغة: (نطلق اسم «لغة» من الآن فصاعداً على مجموعة محدودة أو غير محدودة من الجمل. وتمتاز كل جملة بطول محدود، وتتكون من مجموعة من العناصر. وإن كل اللغات الطبيعية، مكتوبة أو متكلمة، تنطبق على هذا التعريف. وذلك لأن اللغة الطبيعية تحتوي على عدد محدود من الفونيمات «أو من الحروف في أبجديتها» بالإضافة إلى أنه يمكن تمثيل أي جملة بمتتالية من الفونيمات أو «الحروف». هذا مع العلم أن عدد الجمل غير متناهي)^(١٥).

يبقى هذا التعريف ناقصاً من عدة وجوه، وإن انطبقت عليه كل اللغات فلقد أكدت الدراسات اللسانية للغات أن لكل قوم إشارات سمعية صوتية خاصة بهم. وإذا أخذنا العربية مثلاً، فسراها تختلف عن غيرها من ناحيتين:

- الأولى من ناحية نوعية الاشارات السمعية الصوتية نفسها.
- والثانية، أنه قد لوحظ أن الاشارات الصوتية السمعية للعربية تتناسق فيما بينها.

وهذا شأن كل اللغات - حسب قواعد خاصة تتكون الجمل بها . وهذه القواعد تختلف من لغة إلى أخرى .
- الفرق بين اللغة والكلام :

لقد درس كل من «ديكرو» و«تودورف» الفرق بين مفهوم اللغة والكلام عند «سوسير» . وقد استنتجنا منها ما يلي :

أ - مفهوم اللغة :

- تعرف اللغة بأنها نظام ، وهذا يعني أنها تقوم على نوع من التنسيق بين الصور السمعية والمفاهيم .
- إن اللغة سلبية وغير فاعلة ، وإن امتلاكها يتم باستخدام الامكانيات الذهنية أو الذاكرة .

ب - مفهوم الكلام :

- إن الكلام هو الاستعمال أو الاستخدام الفعلي للنظام اللغوي .
 - إن كل نشاط مرتبط باللغة يعتبر من خصائص الكلام .
 - إن الكلام ظاهرة فردية^(١٦) .
- ونود أن نضيف إلى هذا الاستنتاج نقطتين توضيحتين تتعلقان باللغة والكلام .

١ - اللغة : يدخل الكلام في دائرة اللغة ولا تدخل اللغة في دائرة الكلام . وهذا يعني أن اللغة أوسع دائرة من الكلام ، أو أنها تتضمنه . وعندما نشير إلى العربية كلغة فإننا نشير إليها كأصوات متميزة تقوم على جملة من القوانين (مورفولوجية ، نحوية) وتستخدم في تأليف جمل ذات معنى .

٢ - الكلام : هو مجموع العبارات التي ينطق المتكلم بها ، وينقسم إلى عدة مستويات :

— مستوى غير مباشر، وهو المستوى الذي يكون الفرد فيه متلقياً فقط أو منعدم الفاعلية، وفي هذا المستوى يتلقى اللهجة، كما يتلقى بعض الألفاظ والتراكيب المستعملة في الحياة اليومية، أي أنه يذوب لتظهر فيه الشخصية اللغوية للمجتمع الذي ينتمي إليه، سواء على مستوى الحي، أو مستوى المدينة، أو مستوى الوطن.

— مستوى مباشر، وهو المستوى الذي يستعمل فيه المتكلم، شفويّاً أو كتابياً، طرائقه الخاصة في تنفيذ عملية الكلام. ويجب أن يلاحظ أن هذه الطرق وإن كانت شخصية، فإنها لا تعزله عن الأسرة اللغوية التي ينتمي إليها، لأنه حين يتكلم يأخذ عن المجتمع الذي نشأ فيه قواعد لغته وألفاظها، أي يأخذ ما يسمى باللغة وعلى هذا الأساس يكون الكلام هو حاصل استعمال المتكلم للغته حسب طرائقه الخاصة.

هنا تأخذ الأعمال الأدبية بيانها، إذ إن الأساليب المستخدمة فيها تعتبر سمة الفرد في تعبيره، أو هي سمة التعبير الفردي، ولكنها أيضاً، وفي الوقت نفسه، سمة المجتمع في تعبيره، أو سمة التعبير الاجتماعي. ذلك لأنها إنما تكون على هيئة اللغة والكلام في جانبيهما الفردي والاجتماعي كما كشف عن ذلك «سوسير». وكذلك، فإن هذا ما تدل عليه تعددية الأصوات في الأعمال الأدبية على وجه العموم، وفي الأعمال الروائية خاصة. فالكاتب يستعمل أسلوبه الخاص في بناء عالم الرواية اللغوي. ولكن لشخصيات الرواية، ومقاماتها، ونغوها، وتطور الأحداث فيها أساليب أخرى، بها تنكشف وبها تدل على عوامل لغوية خاصة. وقد قال باختين بهذا الشأن: «إذا نظرنا إلى الرواية من كل أطرافها فسنرى أنها ظاهرة متعددة الأساليب، متعددة اللغات، متعددة الأصوات»^(١٧).

المصادر والمراجع

(١) (٢) (٣) د. عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص/٤٨ - ٤٩.

Éléments de Linguistique générale, p. 6. (٤)

- Linguistique générale, p. 5. (٥)
- Introduction à la grammaire générative, p. 29. (٦)
- (٧) دلائل الإعجاز. ص / ٥٥ /. نشر رشيد رضا.
- (٨) الخصائص جـ / ١ / ص / ٣٣ / .
- (٩) ١٠ - الخصائص جـ / ١ / ص / ١٧ / .
- Structures syntaxiques, p. 15. (١١)
- Cours de linguistique générale, p. 7 (١٢)
- Éléments de linguistique générale, p. 7 (١٤) (١٣)
- Structures syntaxiques, p. 15 (١٥)
- Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p. 155. (١٦)
- Esthétique et théorie du roman, p. 87. (١٧)

آثار العطار وخلافات الدارسين

د. أحمد كمال الدين حامي

أستاذ الفارسية وآدابها بجامعة الكويت

كثر الخلاف حول العطار أستاذ شعراء العرفان في القرن الخامس الهجري، وامتدّ فشمّل مؤلفاته . . مما حدا بنا إلى اللجوء إلى ديوان أشعاره، وإلى كتبه المنظومة والمنشورة لاستنباط أحكام تفصل في أمر الخلاف، إلى جانب الاستعانة بالكتب المعتمدة والإفادة من جهود واضعيها.

والعطار، لقب أطلقه هذا الأديب الفارسي الكبير على نفسه بعد أن تعلّم الطبّ وبرع فيه على يد أستاذه الشيخ «مجد الدين البغدادي»، وبعد أن صار صيدلياً يحترف بيع الدواء، وطبيباً يلجأ إليه المرضى للاستشفاء . . يؤكد ذلك قوله في كتابه: «الهي نامه» و«مصيبت نامه»، والذي مفاده أن خمسمائة مريض كانوا يتردّدون عليه في صيدليته لفحصهم وجسّ نبضهم.

كان أدينا الكبير يكتفى بأبي حامد أو أبي طالب، ويلقب بفريد الدين، ويتخلّص في أشعاره بفريد فقط . . وهذا يستخلص بسهولة من كتاباته النثرية

والشعرية . أما اسمه «محمد» فلم يرد في متون كتبه إلا مرة واحدة . . في بيت نظمه في كتابه «تذكرة الأولياء» على هذا النحو:

— اسمي محمد . . وأنا خاتم البلغاء، كمحمدٍ - أيها العزيز - خاتم الأنبياء^(١) .

وبرجوعنا إلى كتابه: «أسرار نامه» . . يمكننا معرفة القليل من المعلومات عن والده «إبراهيم»، المكنى بأبي بكر، وإدراك أنه قد طال به العمر إلى أن نظم العطار كتابه هذا، وأن أم العطار بدورها قد طال بها العمر، وقُدِّر لها أن تحضر وفاة زوجها . . ويستقى هذا من بيته التالي:

— قال أبي هذا، فقالت أمي: «آمين»،

ثم صعدت روحه الغالية إلى ربِّ العالمين^(٢) .

أما وفاتها فكانت في فترة تأليفه كتابه: «خسرو نامه»، ويستقى ذلك من أشعاره التالية - التي أدرجت في كتابه - تلك التي يؤكد فيها أن سعادته لم تتحقق إلا في فترة حياة أمه، والتي يأسف فيها على فقدانها، ويمتدحها ويبالغ في امتداحها:

— إن كنت قد أصبت أنساً في فترة من الفترات . .

فقد كان ذلك في فترة حياة أمي، قبل أن تودّع الحياة.

— إن تك «رابعة» قد اشتهرت بالجلد والصمود،

فإنها كانت تلي هذه المرأة الطيبة الودود.

— إن ما يملأ قلبي من أحزان . .

لا يمكن الإفصاح عنه في كل آن.

— لا محرم لي، فلمن أبوح بهمي؟

همي الذي يكسو قسماات وجهي، ويؤدي سقمي.

— لم تكن امرأة بل كانت رجلاً ذا صفات معنوية،

وكانت دعواتها وقت السحر دعوات قوية.

- كانت آهاتها في السحر آهات عجيبة،
تَسْلُكُ بكلِّ آهةٍ منها طريقها إلى الحق في خطوات رتيبة .
- لقد أمضت أكثر من عشرين سنة تحتاز عقبة إثر عقبة،
دون نقابٍ أو حذاءٍ طويل الرقبة .
- هاجرةً دنياها، مفضّلةً الخلوة،
منزويةً في ركنٍ، مختارةً العُزلة
- متجهة إليك يا هاديها ودليلها . .
كثيراً ما طرقت بابك . . فافتحه لها^(٣) .

ورغم أن الإشارات الشعرية والنثرية الواردة في ديوانه وكتبه - كما رأينا - تحتم علينا أن نورد اسمه الكامل على هذا النحو: «أبو طالب (أبو حامد) محمد بن إبراهيم بن أبي بكر»، فإن المستشرق الإنجليزي «براون» - ويجاريه بعض الدارسين - يجعله على النحو التالي:

«أبو طالب (أبو حامد) محمد بن أبي بكر إبراهيم بن مصطفى بن شعبان»^(٤) . . ولا ندري كيف يدافع ويدافعون عن هذه التسمية، ولا كيف توصّلوا إليها.

وتتضارب الأقوال كذلك بشأن عدد أبنائه وكيفية وفاتهم، حتى ليصل الأمر بـ «فزوني الاسترابادي» حدّ أن يورد في كتابه: (البحيرة) قصة - متحلّة في الغالب - تصوّر العطار والدّاً لعشرة أبناء، يقتل اللصوص تسعة منهم أمام عينيه في أحد أسفاره، وينجو عاشرهم لقاء كلمة وردت على لسان العطار، بينما يؤكد الواقع أنه لا توجد في مؤلّفاته برمتها أكثر من رباعيّتين اثنتين في هذا الشأن . . وردتا في كتابه «مختار نامه»^(٥) . ومن إحدى الرباعيّتين نفهم - فقط - أن أحد أولاده قد مات في سن الثانية والثلاثين:

وأسفاه أن تَسْقُطَ ثمرةُ كياسميتك .

وأسفاه أن يسقط شعرٌ مجعدٌ كثيرُ العقد كشعر ذؤابتك .
طالعي يا من بلغت الثانية والثلاثين من عمرك . .
فائتتان وثلاثون درّةً - وأسفاه - تسقط من فمك .

بينما نفهم من الرباعيّة الثانية أنه قد حزن على ولده حزناً لا حدّ له :
كيف لي أن أحمّل بعد موتك الآلام؟
وكيف أحمّل صدري الملهب بسبب أنفاسك الباردة؟
ماذا أفعل ، يا من أغمضت عينك وخبا ضوء سراجك؟
لقد احتضنك التراب . . واحتضنت أنا الآلام .

ونحن نتفق وغالبية الدارسين في أن العطار قد وُلِدَ في نيسابور عام ٥٤٠هـ،
في أواخر عهد سلاجقة خراسان، وأنه حضر الفترة الأخيرة من حكم «سنجر»،
وقضى الفترة الأولى من حياته دارساً للعلوم العقلية والنقلية، متمرساً بغالبية الفنون
الشائعة في زمنه إلى أن أجاد معظمها . غير أننا يمكننا أن نضيف أن شهرته كشاعر لم
تتحقق إلّا بعد وفاة سنجر (أي بعد عام ٥٥٢ هـ - ١١٥٧م)، إذ نراه يتحدّث عن
هذا السلطان في أشعاره باعتباره ميتاً، ويتحدّث عن فترة حكمه وعن الأحداث
المرتبطة بها حديثاً يُفهم منه أن ما يقوله قد جاء عن طريق النقل .

وقبل أن يشتغل العطار بالشعر، ويشتهر كواحد من كبار فرسانه، كانت
عيشته في نيسابور . وقد لازم ضريح الإمام «الرضا» زمناً قبل أن يبدأ رحلته الطويلة
متنقلاً بين الرى والكوفة ومصر ودمشق ومكّة والهند وتركستان . ويُفهم من أشعاره
أنه بعد أن اكتسب الخبرة من أسفاره، واتسعت مداركه وآفاق تفكيره . . قد عاد إلى
نيسابور واستقر بها، وشغل مدة تسع وثلاثين سنة بجمع أشعار الصوفية
وأقوالهم^(٦) .

ولم يكتف العطار بالتعمق في البحث والدرس في ميداني العلوم الدينية والعلوم
الدنيوية، والغوص في شتى الفنون، إذ كان يبغى إشباع جوعه الباطني . . فدفعه
ذلك إلى ترك المدارس والخانقاهات، والتوجّه شطر شيوخ عصره وعلماء العرفان في

زمنه، واغترف قدر إمكانه من معين المعرفة الإلهية، ونهل ما استطاع من نبع الحكمة الروحانية.

وعن طريق إرادته «لمجد الدين البغدادي» - أستاذه في الطب ومرشده في الطريقة - صار تابعاً للطريقة الكبراوية، فقد كان منجد الدين مريداً «لنجم الدين كبري»^(٧).

وقد خرج علينا «دولتشاه»^(٨) بخبر مؤداه أن العطار كان مريداً «لركن الدين كاف». والخبر جدٌ ضعيف. . لأن هذا الرجل كان فقيهاً زاهداً، لم يسلكه معاصروه في سلك الصوفية، حتى أن تلميذه «السمعاني» يلقبه بالفقيه وبالزاهد. . ولا ينعتة بغيرهما. كما أن كتب العطار برمتها لا تنقل عن «ركن الدين كاف» من الأقوال، أو تنسب إليه من الأخبار. . ما يفيد أن لقاءً قد حدث بينهما؛ فهو لم يره قط، ولم يكن قد تجاوز مرحلة الطفولة عند وفاته.

وقد أجمع عدد من الدارسين على أن العطار كان أوسياً. . بمعنى أنه كان يسير في طريق التصوف دون مرشدٍ شأنه شأن «أويس القرني»، وكان يطوي مراحل الكمال بالعشق المعنوي. . ولورجعنا في هذه النقطة إلى كتابه «أسرار نامه» لوجدنا له قصيدة ثبت فيها صراحةً أنه مريد لخواجه «أبي سعيد بن أبي الخير»، ويقرّ فيها بأن ما بلغه من منزلة في هذا السبيل مردهً إليه. . وهذا بعض ما قاله في هذا الشأن:

— ما دام زهر القلب قد أزهـر في خاوران،
فإني أجد القلب بأسره كالـبستان.

— وإني لأجد الشوك الذي يمثـل عشقك زهره. .
دائماً وأبداً. . في طريق خاوران.

— وإنّ ما أعرفه هو أنّ أنفاس أبي سعيد. .
هي الثروة التي أجنيتها في هذا الزمان.

— وأن كل نفس من أنفاسي يجد من مدّه،

ثراء يفاجئه في آنٍ لآن .

فلو سلّمنا بما أجمعوا عليه . . لا يمكننا أن نغفل تأثيره بروحانية «أبي سعيد» وشخصيته المعنوية . لقد كان فرط تعظيمه لهذا الرجل واضحاً يشاهد في أكثر من مؤلف من مؤلفاته، وكان يجد متعة في رواية الحكايات عنه^(٩) . كما كان يمتدحه ناعثاً إياه بسلطان الطريقة وإمام الدين وملك الحقيقة . . وغير ذلك، ويعظم أقواله، ويدعو قراءه إلى الاستماع إليها، فيقول :

— استمع إلى كلام سلطان الطريقة، قائد جيش الدين، ملك الحقيقة .

— الطريف النادر الذي تشرق فيه شمس هذه الولاية، من برج الهداية .

— سليمان الكلام في منطق الطير . .

فإن هذا الشخص هو أبو سعيد بن أبي الخير^(١٠) .

والذي لا شك فيه وما تثبته مؤلفات العطار، هو أنه قد سار في طريق التصوّف، وتدرّج إلى أن بات واحداً من كبار الأئمة المتحدّثين في مذهب العرفان، وجعل محبّه ومريديه يطلقون عليه لقب الشيخ . ولورجعنا إلى كتاب «تذكرة الأولياء»^(١١) لصادفنا ٩٨٨ حكاية ترتبط بالتصوّف والصوفيّة، ولوجدنا ٢٨٦٤ قولاً من أقوال مشايخ هذه الطائفة . ولورجعنا إلى مثنوياته الأربعة : (منطق الطير، وأسرار نامه، وإلهي نامه، ومصيبت نامه) لوجدنا ٨٩٧ حكاية ترتبط بالتصوّف والصوفيّة . ولو أننا أضفناها إلى الحكايات الواردة في تذكرة الأولياء لبلغ مجموع ما ورد في آثاره من هذا اللون ١٨٨٥ حكاية . ومما يضيف أهمية على هذه الحكايات أن بعضها لا وجود له في كتب غيره من شعراء الفارسيّة .

وإلى جوار هذه الحكايات وتلك الأقوال، كان العطار يعرض آلام مجتمعه، ويورد على لسان المجانين حكايات وانتقادات واعتراضات تمتاز بالطرافة . وكان يشعره - عند إيرادها - بصطبوع بطابع مغاير، له حلاوته وطراوته، ويجرّ القارئ إلى عالم مملوء بالحياة، زاخر بالمعرفة، حافل بالذكاء .

وقد اهتمت كتب التراجم بهذه النقطة، وذكرت الكثير من التعليقات - المتضاربة أحياناً - لانخراطه في سلك الصوفية. ومن كبار الذين خاضوا في هذا الأمر.. الأديب العارف «عبدالرحمن الجامي»^(١٣)، وقد روي رأيه في شكل حكاية قال فيها إن الشيخ العطار كان يوماً في دكانه وقد شُغل بمرضاه وزبائنه.. عندما اقترب منه درويش وسأله إحساناً وألحف في السؤال. ولما لم يُجب سؤاله.. سأله الدرويش قائلاً:

أتدري كيف ستكون نهايتك يا عطار؟ قال العطار: كنهايتك.

فعاد يسأله: أتستطيع أن تموت كميتي؟ قال العطار: نعم.

وهنا وضع الدرويش - تحت رأسه - كأساً خشبية كان يحتفظ بها، وهتف (الله)، وأسلم الروح. ومنذ هذا الوقت تغير حال العطار؛ فأهمل دكانه، وهجر عمله، وسلك سبيل التصوف^(١٣).

ويُضعف هذه الرواية أن العطار قد ذكر في كتابه: «تذكرة الأولياء» أنه كان - في صِغَره - يأنس إلى الاستماع لأقوال أفراد هذه الطائفة، ويطرب عند الإصغاء إلى أحاديثهم، ويولع بجمع قصص شيوخهم. كما صرّح أنه كان ممن تضمّمهم زمرة معذّبي القلوب، الذين يحدون السلوان في التصوف والعرفان^(١٤). فإذا أضفنا إلى ذلك تصريحه فإنه بدأ منظومتيه «إلهي نامه» و«مصيّت نامه» وأنهاهما في صيدليّته، أدركنا أنه لم يُغفل دكانه، ولم يهجر عمله نتيجة عشقه لعقائد الصوفية.

ويجمع كتاب التراجم - تقريباً - على أن «جلال الدين الرومي» - الأديب العارف الفارسي الشهير^(١٥) - قد تلاقى مع العطار في نيسابور، وأخذ منه كتابه: «أسرار نامه» على سبيل الهدية، وأن جلال الدين كان يحمل الكتاب معه أينما سار، ويقتدي بما ورد به مرتبطاً ببيان الحقائق والمعارف.. وكان دائماً ما يردد:

— صار «مولانا» تراب «العطار»،

وكان بالأمس يشرب من يد «شمس».

ولكي يؤكد عمق الصلة والارتباط المعنوي بينهما، وليقرّ بأفضليّة العطار وتميّزه. . وجدناه يصرّح في أحد أبياته بأن العطار رائدٌ، وأن سنائي يكشف له الطريق، أما هو فيأتي بعدهما مقتفياً خطاهما:

— كان العطار روحاً وسنائي عينيه. .
وقد جئنا بعد سنائي والعطار^(١٦).

وهذا اللقاء أمر ممكن الحدوث؛ لأنه حين رحل «بهاء ولد» - والد جلال الدين - عن خراسان. . كان العطار ما زال على قيد الحياة. ولمّا كان «بهاء ولد» صوفياً، والصوفيّة - وفق تقاليدهم - يسارعون لزيارة ذوي الشأن والخطر خلال أسفارهم، فقد اشتاق لرؤيته، واغتتم الفرصة لزيارته. وقد كانت هجرة «بهاء» في عام ٦١٦ هـ أو العام التالي له؛ فقد قصد التاتار بلخ - طبقاً للرواية - بعد مغادرته لها، وعمدوا إلى القتل العام.

لكننا رغم إقرارنا بأنه أمر ممكن الحدوث. . نفرّ بعجزنا عن تحديد المصدر الذي اعتمد عليه الحامي - ودولتشاه السمرقندي - في إيراد هذا الخبر، فهما لم يُعنيا بذكره. كما أنّ كتاب التذاكر وعلى رأسهم «الأفلاكي»^(١٧) و«فريدون سيهسالار» و«سلطان ولد». . لم يوردوا هذه النقطة عند حديثهم حول حياة جلال الدين، رغم إكثارهم من إدراج الحكايات التي تثبت عظمتهم على نحوٍ بلغ بهم حدّ الانتحال أحياناً^(١٨).

غير أن الثابت الذي لا مرأى فيه هو أنه كان هناك ارتباط روحي ومعنوي يربط بين العطار وجلال الدين. . على نحو لا يمكن إهماله أو التغافل عنه. إذ يذكر الافلاكي أن جلال الدين كان يقول: كل من شُغل بكلام «العطار» أفاد من حكمته ووقف على أسرارهِ، وكل من اجتهد في قراءة كلام «سنائي» وقف على سرِّ إشراق كلامنا وسنائه.

ولو أضفنا إلى ذلك كثرة الموضوعات التي اقتبسها عن العطار، وأدرجها في غزليّاته، وأضفنا أيضاً الحكايات الخمسة والثلاثين التي أدرجها في المنشئ - بينما

مصادرها آثار العطار المنظومة - لأكدنا اهتمامه بآثار العطار وعشقه الكبير لها .

كما يذكر الأفلاكي خبراً يؤكد بدوره هذا الارتباط فيقول :

طلب جلال الدين يوماً محبرةً وقلماً ، فلما جيء بهما نهض وكتب على باب
حديقة إحدى المدارس (ما ترجمته) :

— إعرف خطاب الحق والعبد معا ،

— فانك تقول : (هو) والحق يقول : (ايها الناس) .

— ما اطيب ان يردد الحق : « ها » ، وأن يردد العبد « هو » .

وأن يكون بين الحق والعبد (ها) و (هو) . .

وهي أبيات نشاهدها بعينها في كتاب « أسرار نامه » للعطار^(١٩) .

وتؤكد القراءة في مؤلفات العطار - بصفة عامة - أنه كان سني المذهب ، إذ
نجدّه يصرّح بعشقه وعميق ارتباطه بالخلفاء الراشدين الثلاثة : أبي بكر وعمر وعثمان
- رضوان الله عليهم - كما نراه يمتدح الإمامين السنيين الشافعي وأبي حنيفة - بصفة
خاصة - في كتابه « خسرو نامه » ، ويجلّ أئمة السّنة - بصفة عامة - في كتابه « تذكرة
الأولياء » ونصائحه في مجملها تبدو وكأنها موجّهة للمتعبّسين . . بينما يشتمّ منها أنها
موجّهة لمن لا يعتنقون المذهب السني . وهو عادة يغالي في الدفاع عن عقائد السنة ،
ويتحدّث - دون موارد - عن صحّة خلافة الشيخين أبي بكر وعمر . . على نحو لا
يمكن تأويله وحمله على التقيّة .

ورغم حدّة لهجته بهذا الشأن في كتابه منطق الطير ، نجدّه يبدي إخلاصه وحبّه
لعلي - رضوان الله عليه - ويمتدحه صادقاً . ولعل هذا هو السبب الذي حدا بنور
الدين الشوشتري - القاضي الشيعي - إلى نسبته للتشيع ، ونعته بالشيعي الخالص
الطاهر ، ومحاولته إيجاد مبرر لمدحه صحابة الرسول عليه السلام . غير أن المداخل التي
نظمها العطار في حقّ علي كرم الله وجهه ، وتأويلات الشوشتري . . لم تقنع بعض
كبار الدارسين بتشيع الأديب العارف ، فهم يؤمنون أن كبار أهل السنة لا ينكرون

فضائل علي، ولا عِظَم منزلته لدى الرسول الكريم ﷺ. كما يؤمنون بأن النواصب والخوارج وحدهم - نتيجة بعدهم عن حقيقة الدين وجوهره بإجماع المسلمين - هم المنكرون^(٢٠).

وإذا كان هناك من يؤمن بسنيته ومن يؤمن بتشيعه، فإن هناك أيضاً من ينوه بأنه كان سنياً قبل أن يتحوّل إلى التشيع^(٢١).

ولعل ما حاولنا أن نعكسه في السطور السابقة من خلاف حول مذهبه.. هو الذي جعل البعض ينسب إليه كتاباً عنوانه «مُظهِر العجائب»، وهو كتاب تبدو فيه الصبغة الشيعية جلية إلى حد جعل أحد فقهاء السنة في سمرقند يثور ساخطاً ويأمر بإحراقه، ويتهم صاحبه لدى (براق) الأمير التركماني - أمير خوارزم المنحدر من سلالة كورخان - ويفتي بوجوب قتله، ويحرّض الأهالي على هدم منزله وسلب ممتلكاته.. فيضطره للهجرة إلى مكة حيث ينظم كتاباً آخر باسم «لسان الغيب» يحفل بعبارات ركيكة، لكنه يكشف عن وضعه الذي آل إليه، ويبرز عميق كراهيته لمضطهديه، وتفضيله الابتعاد عن وجوهم الكريمة^(٢٢).

ولو صحّت نسبة الكتابين للعطار لكان لهما شأن كبير في الحديث حول مذهبه. لكن ضعف أسلوبهما وركاكة عباراتهما يثبتان عن عدم صحة نسبتها إليه. ومع ذلك فإنه يوجد من يعزو الضعف والركاكة إلى كِبَر سن الشاعر، وانحطام قلبه بسبب ما وقع عليه من اضطهاد.

وتستمر الخلافات فتشمل مؤلفات العطار من جهة العدد، فبينما يجعلها «رضاً قليخان هدايت» ١٩٠ مؤلفاً، يجعلها الشوشتري ١١٤ مؤلفاً.. بعدد سور القرآن الكريم، ويجعلها دولتشاه ٤٠ مؤلفاً فقط^(٢٣). ويؤكد الواقع أن ما يمكن نسبته إليه وما بقي يقارب الثلاثين، وأن بعض مؤلفاته نادر الوجود، وبعضها نعرفه فقط عن طريق الإشارات الواردة في بعض كتاباته.

ومن كتبه: إلهي نامه، اشترنامه، جواهر نامه، بند نامه، أسرار نامه، خسرو نامه، شرح القلب، مصيبت نامه، مختار نامه، لسان الغيب،

منطق الطير، (مقامات الطيور)، الديوان (قصائد وغزليات من ١٠ آلاف بيت). ومن أشهرها: پند نامه ومنطق الطير وتذكرة الأولياء والديوان.

ويمكننا أن نؤكد أن هناك تسعة كتب لا يشك في نسبتها إلى العطار. لو أننا رجعنا إلى كتابه «مختار نامه» وإلى مقدمته على كتابه «خسرو نامه»؛ فقد ذكر بنفسه أسماءها، وهي: خسرو نامه، أسرار نامه، مقامات الطيور، مصيبت نامه، الديوان، جواهر نامه، شرح القلب، إلهي نامه، مختار نامه. فإذا أضفنا إليها «تذكرة الأولياء» فلن تزيد آثاره على العشرة. والآن ونحن لا نجد أثراً لكتابه جواهر نامه وشرح القلب. لا يسعنا إلا أن نقول إن عدد مؤلفاته المنظومة المنشورة التي يمكن الاطلاع عليها ثمانية فقط.

ومن الكتب التي يرفض كبار الدارسين الاعتراف بنسبتها إليه: مظهر العجايب ولسان الغيب وجواهر الذات واشتر نامه ومفتاح الفتوح وبي سرنامه وحيدري نامه. وهم يؤكدون زيفها لركاكتها وسخفها على نحو لم يعهدوه عند هذا الأديب الكبير^(٢٤) الذي تغص كتبه بإرشاد أفراد مجتمعه إلى ما فيه صالحهم، وتحفل بدعوة الشعراء إلى نبذ ما جبلوا عليه من مدح وهجاء وهزل، وتزخر بتوجيه الحكام إلى خدمة المحكومين والوقوف بجانب الحق، وتعني بدعوة البشر للاتحاد وترك التعصب، ودعوة الصوفية لاداء وظائفهم التي تعهدوا بأدائها، وتشهد بقدرته على الكتابة نظماً ونثراً. والحق معهم فيما ذهبوا إليه؛ فعبارات كتبه - التي لا يشك في صحة نسبتها إليه - تتفجر بالبلاغة من جنباتها، وتزخر بحسن البيان، وروعة المحاوراة والمجادلة، مما يجعل لسان خواجه نصير ينطلق قائلاً في حقه: كان شيخاً مفوهاً. ويجعل غيره يقول: إن ما يُضفي عليه من حميد الأوصاف قل أن اجتمع لشخص^(٢٥).

والقارئ لكتب العطار بصفة عامة يمكنه أن يدرك السمة المشتركة بينها. وهي التزامه بعدم المديح. أما القارئ لأشعاره فإنه لا يملك إلا أن يقر بأستاذيته في

الغزل العرفاني . ولقد أقر النقاد تفوّقه على سنائي الذي سبقه إلى النظم في هذا اللون، بعد أن ثبت لديهم أنه لم يبلغ مبلغه في الأسلوب والحركة والإثارة .

ولهذا يعتبرون العطار مبتكر شعر العرفان ورائد فرسانه أمثال . . . جلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي . وبدراسة مؤلفاته يمكننا القطع بأنه كان يولي الوصف والرمز والقصة اهتماماً زائداً، ويجيد استخدام الضرب الشعري المعروف بالمشنوي . ويلحظ من يقرأ كتبه - وقد طبع معظمها في إيران ومصر والهند وبعض البلاد الأوروبية - انها في جملتها دينية صوفية أخلاقية، وأنه يميل فيها إلى الإسهاب، والإطالة، وسهولة الأسلوب وجاذبيته، وأنها تبدأ في العادة بحمد الله ومدح رسوله ﷺ (٢٦) .

هذا، ولكل كتاب من كتب العطار طابع مميز؛ فيند نامه - على سبيل المثال - صغير حافل بالعظات مما يتناسب مع عنوانه (كتاب النصيحة)، ومنطق الطير . منظومة مشنوية رمزية طويلة (٤٦٠٠ بيت)، تحكي حكاية عدد من الطيور (٣٠ طائراً) تبحث عن طائر وهي (العنقاء) . وهي حكاية تشرح فلسفة التصوّف .

فالطيور الثلاثون (سى مرغ) تخرج في رحلتها للقاء العنقاء (سيرغ) . وتشابه الكلمتين نطقاً وخطأً يعني أن سالكي الصوفية يتخذون طريقهم نحو خالقهم الذي هو أصل وجودهم وإليه نهايتهم . . وبذا يفسر العطار المهدف من التصوّف .

لقد كتب العطار حكاية الطيور في خمس وأربعين مقالة، وأنهاها بخاتمة مناسبة، وجعل الهدهد مرشداً للطيور . ليثبت أن المبتدئ يحتاج في سلوك الطريق إلى مرشد يمهده بالنصح والتعاليم كي يجد ضالته ويبلغ مقصده . وكان موفقاً في اختيار الهدهد . فقد شهد له القرآن الكريم بأنه توحى الصدق وأحسن السفارة .

وقد تحدث عن تقاعس بعض الطيور ولجوئها إلى الاعتذار كي لا تكمل سيرها، بينما واصل الهدهد أداء مهمته، ولم يبخل بإرشاداته . فرمز بذلك إلى أدعياء التصوف والمرشدين الصادقين . ووضح الصعاب التي تعترض السالكين، وحدد الأودية التي يسلكها المتجهون إلى الله : (وادي الطلب فالعشق فالمعرفة فالاستغناء

فالتوحيد فالخيرة فالفقير فالفناء). وبين كيف ينفضون عنهم - مع كل مرحلة - ما يربطهم بالجسد والمادة . . حتى يبلغوا مبتغاهم، ويغنوا في موجدِهِم، ويجدوا بفنائهم فيه وجودهم .

وتبدو سهولة الأسلوب وجاذبيته، وروعة الوصف، وحسن توليد العطار للصور والمعاني من خلال الأبيات العديدة التي اختارها «براون» لتمثّل الجانب الرئيسي من هذه القصة المبتكرة، والتي اكتفينا باختيار هذا العدد من بينها:

— وأصبحت روح تلك الطيور بما أصابها من عناء وحياة .
فناء محضاً، كما أصبحت أجسادها هباء .

— فلما تطهّرت من «كل الكل» جميعها على السواء . .
ظفرت بالروح والحياة ثانية من نور الله ذي البهاء .

— وانعكست صورة هذا (السيمرغ) في هذا الأوان،
فبدت صورة (الثلاثين طائراً) . . ورأوها في هذا الزمان .

— وظنوا أنفسهم (السيمرغ) بلا اختلاف،
وظن الـ (سيمرغ) نفسه الثلاثين طائراً (سى مرغ) في ائتلاف .

— فلما نظر الطرفان كل منهما إلى الآخر . . وأمعن النظر . .
كان كلاهما هو (السيمرغ) بغير زيادة أو قصر .

— وطلبوا (من هذه الحضرة) كشف هذا السر الخفي المكنون،
وحل التلاسم عما نكون نحن؟، وما تكونون .

— فأجابت هذه (الحضرة) بغير مقال أو لسان . .
أنها كالشمس مرآة ذات ضياء ولمعان .

— وكل من يقبل عليها يرى نفسه ظاهراً في صفحتها،
ويرى الروح روحاً والجسد جسداً في لوحاتها^(٢٧) .

أما كتابه الهام: «تذكرة الأولياء» فيسجل سيرته، ويثبت الكثير من أقوال الصوفية وكراماتهم. وقارئ الكتاب يمكنه - عن طريق ديباجته - أن يقف على المبررات التي استند إليها العطار في تقسيم الكتاب إلى ٧٢ قسماً؛ حيث يجده يقول إنه قام بذلك بناء على طلب جماعة من أصدقائه. . رغبوا في سماع أقوال الصوفية وكلماتهم. كما يبرر موافقته على تلبية طلبهم بقوله إنهم يتلاقون معه في حب أفراد هذه الطائفة، والميل إلى مطالعة أحوالهم وكلماتهم^(٢٨).

ويجدر بنا هنا أن ننبّه إلى أن أقسام الكتاب - وفق النسخ الحديثة المخطوطة - تزيد عن هذا العدد كثيراً؛ فبعد القرن العاشر الهجري، أضاف بعض الكتاب عدّة أقسام تتراوح ما بين عشرة وخمسة وعشرين، وضعوها تحت عنوان: (ذكر المتأخرين)، يعنون بذلك الصوفية الذين لم يكتبهم المؤلف في المتن الأصلي^(٢٩).

وقد عمد العطار إلى الاختصار في شرح الكلمات التي أوردها، كما عهد إلى ذكر بعض مراجعه، وذلك في قوله: «ومن يبغ المزيد من شرح كلمات القوم (أهل العرفان والتصوّف) فعليه بالكتب التالية: شرح القلب، كشف الأسرار، معرفة النفس. وفي ظننا أن كل ما ورد من كلمات لهذه الطائفة - إلا ما شاء الله - قد ورد بها ولم تغفل عنه»^(٣٠).

ويدور الخلاف حول نسبة كتاب (شرح القلب) إلى العطار، لكن بيتاً من نظمه يؤكد تأليفه له وينهي الخلاف:

- من جواهر كتابي (جواهر نامه) جرت الجواهر على اللسان.
ومن شرح قلبي (شرح القلب) سرت الروح في الأبدان^(٣١).

كما يدور الخلاف حول الكتب التي استفاد منها في وضع كتابه «تذكرة الأولياء». . ونعني بذلك الكتب التي يمكن أن تضاف إلى الكتب الثلاثة التي ذكرها العطار صراحة^(٣٢). ويقتضي حسم الخلاف قراءة مكثفة للكتب التي سبقه أصحابها إلى الكتابة في هذا اللون، كما يقتضي قراءة متأنية للكتاب نفسه.

وبالرجوع إلى طبقات الصوفية للسلمي^(٣٣) يتّضح لنا بجلاء أن العطار قد أخذ الكثير عنه، وترجم العديد من فقراته إلى الفارسية وأودعها كتابه. فإذا قال السلمي مثلاً:

«علامة التقوى الورع وعلامة الورع الوقوف عند الشبهات»^(٣٤).

ترجمها العطار دون تحريف: «علامت تقوى ورع است وعلامت ورع از شبهات باز ایستادن»^(٣٥).

وإذا قال السلمي: «من أراد أن يسلم دينه ويستريح قلبه وبدنه، ويقل غمه؛ فليعتزل الناس لأن هذا زمان عزلة ووحد»^(٣٦).
قال العطار نفس العبارة بما ترجمته:

«قل لمن أراد أن يسلم دينه، ويستريح قلبه وبدنه، ويقلّ غمّه: اعتزل الناس لأن هذا زمان عزلة ووحد»^(٣٧).

وإذا قال السلمي: «من أطاع من فوقه أطاعه من دونه»^(٣٨).

قال العطار بالفارسية: «هر كه مطيع شود آن را كه فوق اوست مطيع اوشود آن كه دون اوست»^(٣٩).

فجاء بالمعنى دون أي خلاف.

ولو تركنا طبقات الصوفية إلى (حلية الأولياء)^(٤٠) لوجدنا العطار يتبع نفس النهج فيترجم عبارات المؤلف (أبي نعيم)، ولا تضح لنا بالتالي أن الكتاب كان مصدراً رئيساً له.

يقول «أبو نعيم» على سبيل المثال:

«كان شاه الكرمانى بن شجاع حاد الفراسة، وقلّما أخطأت فراسته»^(٤١).

فيقول العطار بالفارسية ما معناه «كان حاد الفراسة بحيث لم تخطئ فراسته قط»^(٤٢).

ويقول أبو نعيم في حق «أبي الحسن بوشنجي» :

«سئل عن الفتوة فقال : حسن المراعاة ودوام المراقبة، وأن لا ترى في نفسك ظاهراً يخالف باطنك»^(٤٣).

فيقول العطار بالفارسية ما معناه : «سئل عن الفتوة، فقال : مراعاة طيب العمل، والمواظبة على الموافقة، وألا ترى في نفسك ظاهراً يخالف باطنك»^(٤٤).

ويقول أبو نعيم في حق «أبي الخير الأقطع» :

«كانت السباع والهوام يأنسون بمجالسته ويأوون إليه»^(٤٥).

فيقول العطار بالفارسية ما معناه :

«كانت السباع والهوام تأنس إليه، وكان يخالط الأسد والثعابين، وكانت الحيوانات كثيراً ما تأوي إليه»^(٤٦).

ولو قرأنا كذلك (صفة الصفوة)^(٤٧) لوجدنا عدداً من لفقرات والعبارات التي ترجمها العطار إلى الفارسية، وأودعها كتابه دون تغيير، وعدداً آخر لم يهتم فيه بالمطابقة، فهو عند نقل أقوال المشايخ يهتم بالمطابقة، ولا يفعل ذلك عند حديثه حول كراماتهم وأحوالهم. . . ربما تأثراً منه بالعديد من الروايات التي قرأها في هذا الشأن. فإذا قال «ابن الجوزي» مثلاً على لسان «أحمد بن خضرويه» :

«لا نوم أثقل من نوم الغفلة، ولا رِقٌّ أملك من الشهوة، ولولا ثقل الغفلة لم تظفر بك الشهوة»^(٤٨).

قال العطار : «هيج خواب نیست گرانتر از خواب غفلت، وهیچ مالک نیست به قوت تر از شهوت، و اگر گران غفلت نبودی، هرگز شهوت ظفر نیافتی»^(٤٩). وهي ترجمة دقيقة لقول ابن الجوزي.

وإذا قال ابن الجوزي : «وسئل أحمد أي الأعمال أفضل؟ فقال : رعاية السرِّ من التفاتٍ إلى شيء غير الله»^(٥٠).

قال العطار عبارة بالفارسيّة لا تختلف في ترجمتها قط عن هذه العبارة^(٥١).

ولكن عندما يقول ابن الجوزي متحدثاً عن «خير النّساج» :

«عن جعفر الخالدي قال : سألت خيراً النّساج : أكان النسيج حرفتك؟ قال : «لا» . قلت : فمن أين سمّيت به؟ قال : كنت عاهدت الله ألا أكل الرطب يوماً فأخذت نصف رطل . فما أكلت واحدة إذا رجل قد نظر إليّ وقال : يا أخير، يا أبق ! هربت مني؟ ...^(٥٢) .

نجد العطار يورد بالفارسية قولاً لا يطابق ما قاله ابن الجوزي تمام المطابقة . . فيقول ما معناه :

«قيل إن سبب تسميته بخير النّساج يرجع إلى أنه عند رحيله عن مسقط رأسه (سامره) - بنية الحج - مرّاً بالكوفة . فما أن بلغ بوابتها - وكان يرتدي مرقعاً ممزقاً - حتى رآه شخص، وقال : إني أنشده من أيام . ثم اعترض طريقه وقال له : أنت عبد؟ قال : نعم^(٥٣) .

وسواء أكان نقله مطابقاً أو غير مطابق، فإن كتاب «صفة الصفوة» يدخل ضمن الكتب التي رجع إليها عند تأليفه (تذكرة الأولياء).

وإذا سرنا وراء الهدف نفسه وجدنا أن العطار قد اتخذ من أبواب «الرسالة القشيرية»^(٥٤) - الخمسة والخمسين - مرجعاً من مراجع كتابه المذكور . إذ جعل من ترجمة «أبي علي حسن بن أحمد العثماني» للرسالة مرجعاً أساسياً لكتابه، فجاءت معظم عبارات الترجمة الفارسية في كتابه بعينها أو مع قليل من الاختلاف .

لقد وردت في ترجمة «العثماني» - تلميذ القشيري - هذه الفقرة على سبيل المثال :

«تصوّف نامی است سه معنی را . وآن است که نور معرفتش نور وزع را فرونکشد»^(٥٥) .

ووردت لدى العطار على هذا النحو :

«تصوف نامی است سه معنی را، یکی آن که معرفتش نور ورع را فرونگیرد...»^(۵۶).

والمعنى في الفقرتين: التصوّف اسم لثلاثة معان، أولها مالا تطفئ معرفته نور الورع...

وجاءت لدى «العشمانى» فقرة على لسان «سهل بن إبراهيم» يتحدث فيها عن «إبراهيم بن أدهم»، ويبدوها بقوله: «يا إبراهيم سفر کردم. بیمار شدم، آنجه داشت بر من نفقه کرد...»^(۵۷).

وجاءت لدى العطار فقرة حول الشخص نفسه، بدأها بقوله:

«يا إبراهيم ادهم سفر کردم. بیمار شدم، آنجه داشت بر من نفقه کرد...»^(۵۸).

والترجمة العربية في الحالتين تقارب حد التطابق رغم التغير الطفيف في بعض المفردات، وهي على الصورة التالية:

«قال سهل بن إبراهيم: سافرت مع «إبراهيم بن أدهم» ومرضت، فأنفق ما كان يملكه عليّ. وطلبت منه حاجة، وكان لديه حمار فباعه، وأنفق ثمنه عليّ. فلما عوفيت ولم أر الحمار، سألته: أين الحمار؟ قال: بعته...»

وهذه الشواهد وأمثالها تؤكد أن التشابه لم يأت بصورة عفوية، فمما لا شك فيه أن العطار قد استفاد من هذه الترجمة، ونقل عنها مباشرة.. خاصة وأنها كانت شائعة متداولة أيام العطار.. وهي تؤكد بالتالي أن الرسالة القشيرية كانت مصدراً من مصادر كتابه.

ويمكننا أن نضيف إلى الكتب التي ذكرناها مرجعاً آخر من مراجع التصوّف الإسلامي الفارسية له خطره وقدره.. ونعني به «كشف المحجوب» الذي ألفه «المجويري» في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري.

لقد أخذ عنه العطار بعض الفقرات مع قليل من التحريف أحياناً. مثال ذلك

ما جاء في حديث الهجويري عن «أحمد بن خضرويه البلخي»^(٥٩)، وما جاء لدى العطار عنه^(٦٠).

فالهجويري يقول: «قال: يا فاطمة، أي وقاحة تلك التي تبدينها في حضرة «بايزيد»؟

فقلت: لأنك محرم طبيعتي وهو محرم طريقتي فإني أصل بك إلى الهوى، وأصل به إلى الله».

ويقول العطار نفس المعنى بحيث لا نجد داعياً للترجمة.

ويحدث نفس الشيء حين نقارن بين العبارتين الواردتين في كشف المحجوب وتذكرة الأولياء، وهما العبارتان المتعلقتان بالحديث حول «محمد بن واسع»^(٦١).

ويلاحظ القارئ أنه انتقى أكثر الصوفية قرباً منه ليتحدث عنهم، وبذلك تجنب الاطالة أيضاً، وأحال القراء إلى كتب أخرى ليقرأوا ما لم يذكره من سير وأقوال. كما أوجز في شرح كلمات الصوفية، وأسقط الأسانيد، وحذف الوثائق، ولم ينقل الكرامات والروايات التي شك في صحتها، وكشف عن غموض المعاني التي تكتنف بعض الأقوال.

وإلى جانب المصادر العربية اعتمد على نصوص فارسية، وأثبت في مقدمته أن معظم النصوص عربية مدونة بالفارسية. لكن الملاحظ أنه مع كثرة المصادر لم يقع في التكرار أو التعارض، إذا كان يثبت ما يعتقد في صحتها.

ويرى فريق أن نثر الكتاب نثر خالص خاص بالعطار، ويرى فريق آخر أن العطار يحاكي أسلوب العصر الساماني^(٦٢)، وأنه في استخدامه حروف الإضافة كان يسير على طريقة القرن السادس الهجري^(٦٣).

والأصوب أنه اقتبس من المصادر دون تحريف تقريباً. وإذا كان قد جاء - أحياناً - بعبارات خاصة به فإن هذا لم يعفه من تقليد أسلوب من أخذ عنهم. . حتى أنه في مقدمته - التي يفترض أن تكون نتاج قريحته - قد عمد إلى السجع تقليداً لأبي نعيم والهجويري والعثماني^(٦٤).

ويمكننا أن نقول - حلاً للخلاف - إن أسلوبه هو أسلوب القرن الخامس، لكن نثره أكثر نضجاً وسلاسة من أي نثر عرفاني فارسي رأيناه سابقاً على نتاجه.

ويدور الخلاف أيضاً حول السجع الوارد في بداية أبواب كتابه، فهو متكلف ركيك في رأي البعض، وهو ذو قيمة ويركّز على المعاني العرفانية.. في رأي غيرهم. والواقع أن العطار - بصرف النظر عن التكلف - كان يورد سجعه ليجعل منه خلاصته لحال المتصوّف الذي ينوي الحديث حوله. فإذا قال مثلاً:

«آن بيشوای أهل ملامت، آن شمع جمع قیامت، آن برهان مرتبت وتجريد، آن سایه معرفت وتوحید، آن حجة الفقر فخري، قطب وقت ذو النون مصري»^(٦٥). فهو يذكر خلاصة حال ذي النون المصري.

والترجمة: إنه إمام أهل الملامة، وشمع جمع القيامة، وبرهان المرتبة والتجريد، وظل المعرفة والتوحيد، وحجة الفقر الفخري، قطب الوقت ذو النون المصري.

ويختلف الدارسون أيضاً حول الكلمات والإملاء والخط في مؤلفات العطار بصفة عامة.. فيرى القزويني أنه يلجأ إلى قلب الباء واواً والعكس: (كاوين: كابين)، (اشترواني: اشترباني)، (اشتربار: اشتروار). وقد يقلب الشين جيماً: (كاجكي بدلاً من كاشكي). ويخالف د. استعلامي الرأي السابق، إذ يعتبر ما ينسب إلى العطار في هذا الشأن مجرد تصحيف نجم عن خطأ الكتاب^(٦٦).

هذا، وآخر مظهر للخلاف هو ذاك الذي يبدو حول وفاة العطار، فالأقوال تتضارب بشأن ذلك كثيراً. ولو حاولنا الاحتكام لكتبه لما استخلصنا أكثر من أنه عاش حتى تجاوز السبعين. فهو في غزل له يقول إن دينه الذي حرص عليه سبعين سنة قد ضاع هدرًا بسبب العشق:

— بلغت روحي الخلقوم في عشقك، وذهب قلبي من الألم حسرات.

— وضاع ديني الذي حرصت عليه سبعين سنة أدراج الرياح.

وتوجّه إلى حانة المجوس.. يستحث الخطوات^(٦٧).

وإذا سلّمنا بأن ميلاده كان في عام ٥٤٠هـ = ١١٤٥م . . استناداً إلى أنه حضر
فتنة الغز (٥٤٨هـ = ١١٥٣م) بناء على خبر أوردته بنفسه، جاز لنا أن نحكم بأن
وفاته كان بالضرورة بعد عام ٦١٠هـ = ١٢١٣م .

ويذكر الكثيرون أنه عاش حتى عام ٦٥٤هـ، ومات عن ١١٤ عاماً. ويتفق
الجامي معهم في أنه عاش ١١٤ عاماً، لكنه توفي مقتولاً على يد التتار عام ٦٢٧هـ
= ١٢٢٩م^(٦٨) .

وعلى أي حال فإن ما قاله ابن الغوطي والجامي ودولت شاه في هذا الشأن يجعل
مصرع العطار تالياً لعام ٦١٨هـ = ١١٢١م، ويعزز ذلك أن صاحب «اللباب» يقول
إنه كان حياً عند تأليف كتابه عام ٦١٧هـ = ١٢٢٠م . وإذا كان قد ألف «مظهر
العجائب»، وأتمهم لدى براق عام ٦١٩هـ = ١٢٢٢م، ثم عاش ليؤلف «لسان
الغيب» . . فقد عاش إلى ما بعد عام ٦١٩هـ . . خاصة وأنه يتكلم عن نجم الدين
كبرى - في مظهر العجائب - باعتباره ميتاً، وهو الذي صرعه المغول عام ٦١٨هـ
= ١٢٢١م . ويعتمد براون على هذا الخبر ليؤكد وجوده إلى ما بعد هذا التاريخ .

ويستخدم الخلاف حول تاريخ الوفاة بين المؤرخين وبعضهم، بل ويظهر عند
المؤلف الواحد، فالشوش تري يجعله في عام ٥٨٩هـ = ١١٩٣م، وهو في فهرست
المخطوطات العربية بالمتحف البريطاني ص ٨٤ (٥٩٧هـ = ١٢٠٠م)، ولدى دولت شاه
في تذكرة الشعراء، ص ١٩٤ (٦٠٢هـ = ١٢٠٥م)، وفي موضع آخر (٦٢٧هـ
= ١٢٢٩م) وفي موضع ثالث (٦١٩هـ = ١٢٢٢م) . أما أمين الرازي وحاجي خليفة
فيجعلانها في عام (٦١٩هـ = ١٢٢٢م) أو (٦٢٧هـ = ١١٢٩م) . وفي موضع آخر
نجد حاجي خليفة يذكر التاريخ (٦٣٢هـ = ١٢٣٤م) . ويعتمد براون على الجامي
فيجعل الوفاة عام ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م . . لأن الجامي ذكر أن الشيخ مجد الدين
البغدادي كان معاصراً للعطار، وقد مات عام ٦٠٦هـ = ١٢٠٩م أو عام ٦١٦هـ
= ١٢١٩م، فلا بد أن يكون العطار قد عاش بعد ذلك . . وهذا لا يكون صحيحاً
إلا إذا ثبت أن وفاة البغدادي كانت في هذا التاريخ فعلاً .

ولو رصدنا الفرق بين أول وآخر تاريخ لوفاة العطار. . لوجدناه ٤٣ عاما (من ٥٨٩هـ إلى ٦٣٢هـ). ونحن لا نملك إلا التسليم بتعذر القطع بتاريخ محدد للوفاة، بيد أنه يمكننا القطع بأن العطار قد جاوز السبعين من عمره، وأن وفاته كانت بعد عام ٦١٠هـ = ١٢١٣م.

الهوامش والمصادر

- (١) من محمد نامم واين شيوه نيز ختم كردم چون محمد، أي عزيز.
- (٢) پدر اين گفت ومادر گفت آمين وزآن پس جدانشد جان شرين العطار: تذكرة الأولياء، تهران ١٣٤٦هـ، ص ٣٤.
- (٣) مراگر بود انسي در زمانه به مادر بود واو رفت ازميانه لمعرفة بقية الأبيات، أنظر: مقدمة د. استعلامي على «تذكرة الأولياء».
- (٤) إدوارد براون: تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي (تعريب د. إبراهيم الشواربي)، القاهرة، ص ٦٤٣.
- (٥) لمعرفة الكثير حول هذا التضارب في الأقوال، انظر: فروز انفر: شرح أحوال ونقد وتحليل آثار عطار، تهران، صفحات متفرقة؛ مقدمة تذكرة الأولياء، تهران، ص ٤٢؛ محمد عوفي: لباب الألباب، ليدن ١٣٢١هـ = ١٩٠٣م ص ٣٣٧ - ٣٣٩.
- (٦) ترجمة تاريخ الأدب لبراون، ج ٢، ص ٦٤٤.
- (٧) جامي (عبد الرحمن): نفحات الأنس من حضرات القدس، تهران ١٣٣٧هـ. ق، ص ٥٩٩؛ تذكرة الأولياء، ص ٣٦.
- (٨) دولتشاه السمرقندي: تذكرة الشعراء، ليدن.
- (٩) لقراءة تلك الحكايات، ارجع إلى كتب العطار: مصيبت نامه، إلهي نامه، منطق الطير.
- (١٠) تذكرة الأولياء، ص ٣٦، ٣٧.
- (١١) تذكرة الأولياء، المتن الأصلي وملحقاته.
- (١٢) لمعرفة الكثير حول هذا الأديب الصوفي التيموري الكبير، أنظر: د. أحمد كمال: الربيع (بهارستان)، نشر جامعة الكويت ١٩٨٦م.
- (١٣) نفحات الأنس، ص ٥٩٩.
- (١٤) يرد في تذكرة الأولياء (ص ٥) قوله صراحة: «... جماعتي از دوستان خود را رغبتی تمام می دیدم به سخن اين قوم ومرانيز ميلى عظيم به مطالعة أحوال وسخن ایشان».
- (١٥) يمكن معرفة الكثير عن مولانا جلال الدين الرومي بالرجوع إلى تاريخ الأدب، ج ٢، تعريب الدكتور الشواربي.

- (١٦) نفحات الأنس، ص ٥٩٩، ٦٠٠.
- (١٧) صاحب كتاب (مناقب العارفين) .. الذي تُرجم جزء كبير منه، ونُشر بعنوان (Acts of the Adepts) وذلك في مقدمة الترجمة المنظومة التي نشرها (رد هاوس) للكتاب الأول من (الثنوي) لجلال الدين الرومي.
- (١٨) مقدمة تذكرة الأولياء، تهران ١٣٤٦هـ.
- (١٩) يمكن الرجوع إليها في الكتاب السابق، المقدمة، ص ٤٠. ونص البيتين:
- خطاب حق وينده هر دو بشننان كه تو هو گومي وحق أيتها الناس
شرف سني زحق وزينده هولي ميان بنده وحق هاي وهولي
- (٢٠) لمعرفة الكثير حول مذهب العطار وموقف الدارسين منه، أنظر:
- شرح أحوال ونقد وتحليل آثار عطار، ص ٥٧.
- (٢١) يقول براون (تاريخ الأدب، ترجمة د. الشواربي، ص ٦٤٥) أثناء حديثه حول كتاب العطار (منطق الطير):
- تبدأ المنظومة كما هي العادة بجملته من المدائح في حمد الله ومدح الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين الأربعة، مما يدل على أن العطار كان إلى وقت كتابة هذه المنظومة سنياً مؤمناً بسنيته.
- (٢٢) نفس المرجع والصفحة.
- (٢٣) أنظر: مجمع الفصحاء لرضا قليخان هدايت، تهران ١٢٩٥هـ، ج١؛
- مجالس المؤمنين للشوشتري (سيد نور الدين سيد شريف المرعشي؛ طبعة حجرية؛ تذكرة الشعراء لدولتشاه.
- (٢٤) شرح أحوال ونقد وتحليل آثار عطار، ص ٧٤ - ٧٦.
- (٢٥) نفس المرجع، ص ٨٨.
- (٢٦) تاريخ الأدب (تعريب د. الشواربي)، ص ٦٤٢ - ٦٥٣؛ د. أحمد كمال: السلاجقة في التاريخ والحضارة، نشر ذات السلاسل، ط ٢ ص ٣٦٨، ٣٦٩.
- (٢٧) رأينا إثبات ترجمة الدكتور الشواربي لهذه الأبيات اعترافاً بإجادته وتقديرأ لجهده، ومن أراد المزيد، عليه بالرجوع إلى الصفحات ٦٥١ - ٦٥٣.
- (٢٨) تذكرة الأولياء، الديباجة ص ٥.
- (٢٩) ذكر د. استعلامي في مقدمته على تذكرة الأولياء أحد عشر دليلاً على أن العطار ليس كاتب هذه الأقسام (ص ٢٧ - ٣٠).
- (٣٠) نفس المرجع، ص ٥.
- (٣١) العطار: خسرو نامه، المقدمة ويسميه حاجي خليفة في كتابه كشف الظنون باسم: (شرح القلوب).
- (٣٢) لمعرفة ما دار في هذا الشأن أرجع إلى مقدمة ديوان العطار، لندن، باهتمام القزويني.
- (٣٣) العارف الكبير أبو عبد الرحيم النيشابوري، المتوفى عام ٤١٢هـ، ويعد كتابه المدون بالعربية من أقدم مراجع التصوف الإسلامي.
- أنظر: طبقات الصوفية، كتاب الشعب، العدد ٩٩، القاهرة ١٩٦٠م، المقدمة.
- (٣٤) طبقات الصوفية للسلمي، القاهرة، تصحيح نور الدين شريه، ص ١٩٣.

- (٣٥) تذكرة الأولياء، ص ٣٨٠.
- (٣٦) طبقات الصوفية، ص ٥٠.
- (٣٧) تذكرة الأولياء، ص ٣٣٨.
- (٣٨) طبقات الصوفية، ص ٥٣.
- (٣٩) تذكرة الأولياء، ص ٣٣٨.
- (٤٠) آلفه أبو نعيم أحمد بن عبدالله الاصفهاني (ت ٤٣٠ هـ. ق).
- (٤١) حلية الأولياء، ج ١٠، ص ٢٣٧.
- (٤٢) تذكرة الأولياء، ص ١٠٣، ١٠٤.
- (٤٣) حلية الأولياء، ج ١٠، ص ٣٨٠.
- (٤٤) تذكرة الأولياء، ص ٥٢٢. ولم يغير العطار سوى كلمة (مراقبة) وحدها فجعلها (موافقة). ويرى فروزانفر في دراسته الممتعة في كتابه (شرح أحوال ونقد وتحليل آثار عطار) أن ذلك مجرد تصحيف من الكتاب، وهو يوفي الموضوع حقه في هذه النقطة.
- (٤٥) حلية الأولياء ج ١٠ ص ٣٨٧.
- (٤٦) تذكرة الأولياء، ص ٥٤٨.
- (٤٧) تأليف أبي الفرج جمال الدين عبدالرحمن بن علي بن الجوزي البغداد (ت ٥٩٧ هـ) الذي عاصر العطار فترة، مما أتاح له فرصة الاطلاع على كتابه.
- (٤٨) صفة الصفوة، ج ٤، ص ١٣٧.
- (٤٩) تذكرة الأولياء، ص ٣٥٤.
- (٥٠) صفة الصفوة، ج ٤، ص ١٣٧.
- (٥١) تذكرة الأولياء، ص ٣٥٤.
- (٥٢) صفة الصفوة، ج ٢، ص ٢٥٥.
- (٥٣) تذكرة الأولياء، ص ٥٤٥، ٥٤٦.
- (٥٤) تأليف أبي القاسم عبدالكريم بن هوازن بن عبدالملك بن طلحة النيشابوري (ت ٣٧٦)، وقد ترجعها إلى الفارسية تلميذه أبو علي حسن بن أحمد العثماني.
- (٥٥) مقدمة د. استعلامي على تذكرة الأولياء، نقلًا عن ترجمة أبي علي حسن للرسالة القشيرية، ص ٣٠.
- (٥٦) تذكرة الأولياء، ص ٣٣٩.
- (٥٧) ترجمة الرسالة القشيرية، ص ٢٦.
- (٥٨) تذكرة الأولياء، ص ١١٥.
- (٥٩) الهجويري: كشف المحجوب، طبع جوكوفسكي، ص ١٤٩، ١٥٠.
- (٦٠) تذكرة الأولياء، ص ٣٤٩.
- (٦١) كشف المحجوب، ص ١١١؛ تذكرة الأولياء، ص ٥٧.
- (٦٢) لمعرفة الكثير عن الدولة السامانية وخصائص النثر في عهد السامانيين، أنظر:
- د. أحمد كمال: ٣٥٠٠ عام من عمر إيران، مؤسسة الصباح بالكويت ١٩٧٩م، ج ١ ص ٢٩٥ - ٢٩٨، ٣١٥ - ٣٤١.

(٦٣) بهار (ملك الشعراء)، سبك شناسی، تهران.

(٦٤) المرجع نفسه.

(٦٥) تذكرة الأولياء، تهران، ص ١٣٧.

(٦٦) مقدمة تذكرة الأولياء، تهران، ص ٢٧.

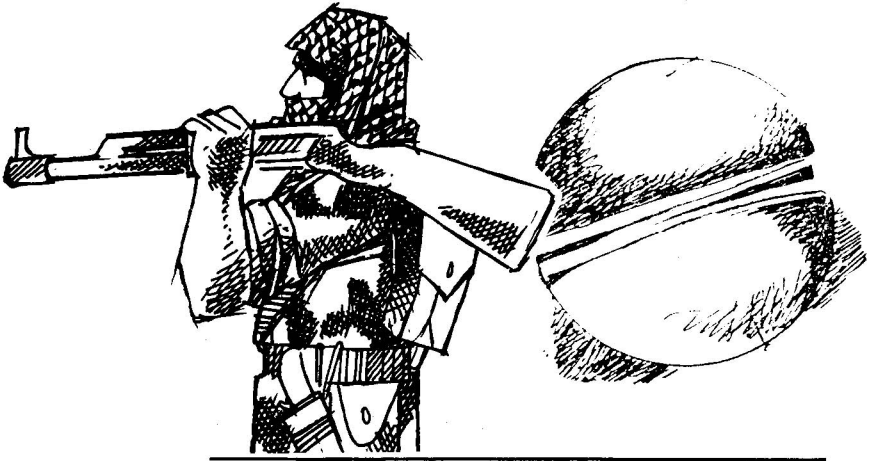
(٦٧) وله كذلك بيت نصّه:

مرگ در آورد پیش وادی صد ساله راه عمر تو افگند شصت در هفتاد واند
انظر: دیوان عطار، تهران، بکوشش تقی تفضلی، ص ١٤٥؛ تذكرة الأولياء، تهران، ص ٣٤،

٣٥.

(٦٨) نفحات الأنس، ص ٦٠.





هل سمعتم؟ صوت شعبي؟

شعر: خليل توفيق أبو اصبغ

أَرْهَفُوا السَّمْعَ قَلِيلاً
إِنْزَعُوا الْأَوْتَادَ مِنْ آذَانِكُمْ
أَوْقِفُوا دَقَّ الْعِظَامِ
فِي خِيَامِ الذَّاكِرَةِ
وَاحْذَرُوا فَتْجَانَ قَلْبِي
قَهْوَةً سَوْدَاءَ مُرَّةٍ
لَيْسَ فِيهَا رَغْفَرَانُ
بَلْ شَوَاطِظُ وَدُخَانُ

هل سَمِعْتُمْ صَوْتَ شَعْبِي
هَاتِفًا مِنْ كُلِّ صَوْبٍ
يَا أَحِبَّائِي تَعَالَوْا
هَاجَ بِي شَوْقِي إِلَيْكُمْ
أَيْنَ أَنْتُمْ؟
طَمَثْنُوا الْأَوْلَادَ عَنْكُمْ
مِنْ مَحَطَّاتِ الْإِذَاعَةِ
كُنْتُ طِفْلًا حِينَ وَدَّعْتُمْ
جَانًا وَوَعَدْتُمْ
أَنْ تَعُودُوا
حِينَ تَأْتِيكُمْ إِشَارَةٌ
هَلْ نَسِيتُمْ؟
قَدْ بَلَغْتُ الرِّشْدَ
يَا أَبْنَاءَ أُمِّي
عَصَرَ هَذَا الْيَوْمِ
قَدْ قَدَّمْتُ مَهْرِي بِأَبَاءِ
وَضِيؤِي فِي غُرْبَاءِ
لَا يُحِبُّونَ الْمَوَائِلَ الْقَدِيمَةَ
كَلَّمَا طَارَتْ حَامَةٌ
مِنْ أَغَارِيدِ الصَّبَايَا
جَاوَبُوهَا فِي شَهَامَةٍ
بِهَتَافَاتِ الشُّظَايَا
وَرَصَاصَاتِ حَمِيمَةٍ
جَاءَ وَقْتُ الدَّبَكَةِ الْعَظْمَى
تَعَالَوْا:

خَيْرُ رَأْنٍ وَشَبَّارِي*
وسيوفُ عَرَبِيَّةُ
وخيولُ يرقصُ الأَرْغُولُ
من إيقاعها
ورياحينُ الهدية
ووليمةُ
وعيون تتوقدُ
وعزيمةُ
وجباهُ مَقْدَسِيَّةُ
ملئتِ الصمتَ الكليلُ
فَمَضَتْ للساحةِ الكبرى
تُغْنِي
يا فلسطينُ أَتَيْنَا
كي نُؤْدي اليومَ دَيْنَا
فاقْبلي مِنَّا دِمَاءُ
واشْهَدي أَنَّا وَفِينَا



* شبّاري: خناجر رفيعة يستعملها أهل الشام.

قراءة

شعر :
محمد محمد الشهاوي

قارئاً نفسي :
أحيلُ القلبَ سِفْراً
والخلايا أحرُفاً
ذلك الليل الذي يفتح أبوابَ القراءاتِ لعيني
اصطفاني لي
- كي أحفظ مسطور دمائي -
صُحُفاً
لم أعدُ أعرف شيئاً عن فنون الشعرِ . . والنثرِ ؛
صحيحٌ لم أعدُ !!
إنما أعرفُ :
كيف الذاتُ تسمى مُصْحَفاً
قارئاً نفسي :
أنسلُ بأغوارِي - ليلاً - كلَّ ليلةٍ
وأجیل الطرفِ فيها ؛

وأجولُ

«إنَّ ما يحمله الظاهر منّا

ليس إلّا الصّدْفَا . .

إنَّ ما يحمله الظاهر منّا

ليس إلّا تنفّا»

هكذا قال لي الطيفُ الذي عشت أناجي طيفهُ

وقضيتُ العمر أرجو عطفهُ

هكذا قال . .

وما زال يقولُ

قارئاً نفسي :

فليَرْضَ «الخليلُ» ؛

أو ليغضبْ

وليصحَّ الشَّعرُ وزناً ؛

أو ليُعْطَبْ

ولتُثِرْ تلك الطلولُ

أو لَتَعْتَبْ

غايقي

- من قبل أن يأتي الرحيلُ

لحظةً أبصر فيها ما توارى من تخومي واختفى

قارئاً نفسي :

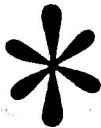
أتلوها عليّ

آيةً من بعد آية

سورةً من بعد سورة

قارئاً نفسي أعواماً . .

وأعواما كثيرة
وإلى الآن...
ومازلت العبي
إنني أهفو إلى حيث يكون المستحيل
لا لشيء عرّفا
قارئاً نفسي :
استقصي أقاليم خباياي ؛
ومخبوء جهاتي
علني أقرأ أطواء
[خفاياي / كتابي]
في حياتي
قارئاً نفسي
وللنفس قراءة
تجعل الشعر سوى ما قد سلفا



بقايا

شعر / شعبان يوسف

تمليتُ وجهك
هذي الخطوط المنظمة الصنع
هذا الحريق الذي يتوارى
وهذي المهارة في وضع نظارةٍ من حديدٍ
تمليت ما كان تحت الخطوطِ
(جياذةٌ عليّة ..
سيوفٌ محطمةٌ
مرآةٌ فاخره)
تحت هذي الخيوط المنظمة الصنع
هاجرتِ القاهرة
في الزوايا
وفي أبعد الأمسيات
وفي أخضر العمر
كانت منابرهِ عالية
وأغصانه اللينة
تتهادى وتفتح في القلب أمنية شاعرة
في الزوايا
على الأرصفة
يتراعى المساء
وأغنية تتمدد فوق الشفاه

وتطلع منها شجيراتُ وردٍ
وأسلحةٌ ساهره
ووجهك ..

وجهان
قلبك ..
قلبان

والأمنيات
فراغ
في الزوايا
- أنا -

في المساء البعيد
وفي دفء
دفء الطفولة
رُفَّ الفؤاد
وأكملت العائلة

في الزوايا
- هنا -

وفي أول الأبجدية
زف الفؤاد
وأكملت العائلة
وحين تمليت وجهك
لم أجد الآن إلا ..

بقايا
بقايا
بقايا



القصية

بسم: فاروق حسن السيد

اسمي؟؟..

تسأل عن اسمي؟؟..

منى وألقوا به مع متعلقاتي في حجرة
مهملة. وكان البديل مجرد قطعة معدنية
تحمل رقما. من لحظتها صرت السجين
رقم ١٢٣٧، لم أعد أسمع سواه،
التصق بي طوال اقامتي في فراغ الجدران
الصلدة. في وحدتي كنت أتحسس
وأعجب: كيف تستحيل حياة كاملة
بكل ما يمور داخلها إلى مجرد رقم بارد لا
يعني أكثر من محتواه؟؟؟. وكان التساؤل
الذي يؤرقني دون مبرر: هل صنعوا
ذلك الرقم من نفس مادة الإنساءين
الذين كنت أكل في أحدهما وأقضي
حاجتي في الآخر؟؟

والمدحش يا سيد أن الأمر يبدو شائكا
شديد التعقيد في بدايته، ويظل لفترة غير
قابل للتصديق رغم أنك تحيا في جوفه،

أطال الله بقاءك يا سيد، ذكرتني بما
كدت أنساه، بل - وأعترف - أي نسيته
بالفعل، فعندما يبطل استعمال الشيء
يندثر من تلقاء نفسه، يُدمر بذاتيته،
تماما كالمخالب والشعر الذي كان يغطي
الإنسان الأول.

آه....

رائع أن يكون لك اسم، ورغم أنه لم
يكن لك القرار في اختياره إلا أنك
تلتصق به، تشعر بدفته، تحبه، تعتربه
وربما تفخر، تدغدغك موسيقاه عندما
تهمس به زوجة ودودة أو صديق حميم.

لقد فقدت ذلك كله منذ اللحظة التي
اجتازت فيها قدمي باب السجن. سلبوه

لكنهم لم يأخذوا به، تجاهلوه وأشاروا إلى
ملاحمي التي تؤكد عراقتي في هذا
المضمار.

هل ترى رأيهم يا سيد؟ قسماً أي لا
أجرؤ على قتل قطرة بل... بل أي لا
أستطيع رؤية دجاجة تذبح. عندما كنت
طفلاً كنت أمسك مرغماً بذلك الجزء
الناعم الرقيق من رقبتها وأنا أرتجف
وأدير رأسي بعيداً بعيداً حتى تنتهي أمني
من عملية الذبح، بعدها كنت أفر خارج
البيت وأظل أبكي طوال النهار.

وجاءت طعناتهم القاتلة عندما أبرزوا
الشهود، شهود تهديدي له بالقتل،
المجنني عليه بالطبع. أعترف أن المطعون
استفزني حتى أفلت مني هذا التهديد. في
لحظات الغضب كما تعلم نقتل ونذبح
ونشلق لكن بالكلام. امتصاص وقتي
لشحنة الجنون، البديل الآني للفعل
الذي نعلم سلفاً أنه لن يكون...
والمذهل أن تلك العاصفة تتبدد عقب
نوم ليلة هادئة، بعدها ينزل كل ما
حدث إلى عتمة الإهمال حيث آلاف
الأشياء الماثلة. يحدث هذا مع الجميع
ولأن حالتي ليست تفرداً أو استثناء فقد
نسيت كل شيء في اليوم التالي، بعدها

وبمرور الوقت تتفجر منطقته واتساقه من
داخله ويكتسب اعتيادية صدمة تصبح
من مفردات حياتك إلى درجة أنه لو
حدث عكسه، لكان مدعاة للحيرة
والارتباك. إنه الانسان يا سيد، الانسان
بكل ما حوى من طاقة خرافية على
التأقلم وتجاوز كل ما هو واقع إلى مجهول
آخر سوف يقع.

هل تدري كم قضيت في تلك العزلة
الثلجية بعيداً عن كل ما هو دافئ
وانساني؟، عشرين عاماً، خمس قرن
بكامله مر بثقله على وجهي فأحاله إلى
وجه عجوز في السبعين رغم أي في
الخامسة والأربعين -، قسماً لم أتجاوزها
لكنه السجن ياسيد، هل ذقته؟، لا
أعتقد، فانت تبدو رقيقاً مهذباً سليل
أسرة فاضلة ولا يعقل أن يمر مثلك أمام
بابه، أما أنا فعريق في الاجرام، هم
الذين قالوا بذلك -، دّلوا بأن إخفائي
الأبدي «للجنة» خير سند على ما ذهبوا
إليه.

صرخ المحامي بأن من السهل قتل
الانسان لكن من الصعب قتل «جثته»،
فأين هي الجثة؟ أين؟، مساه الله بالخير،
فعل المستحيل من أجلي، كان دفاعه قويا

بيومين اقتحمت الشرطة بيتي وقبضت عليّ بتهمة القتل.

في البداية أعلنت سخريتي واشمئزازي من هذا التلفيق. لكنني اضطررت للدفاع بعد أن التصق ظهري بالخائط بشهود الواقعة، وكانت الصعوبة التي تواجهني هي كيف أبدأ كلامي، أو على الأقل كيف أخفي هلمي وأتكلم بهدوء.

قلت أن من يريد أن يقتل حقيقة لا يعلن نيته على الملأ لسبب بسيط هو ألا يجهز شهودا على سبق اصراره. ورغم منطقية دفاعي إلا أنني جوبهت بسؤال غريب:

— أين الجثة؟؟

— أية جثة؟؟

— القتل

— أي قتيل؟؟

— عدنا للانكار.

اعتصروني يا سيد. أحوالوني إلى صرصور جاف أكل النمل أحشاءه. لم يبق منه شيء للمحاكمة التي استغرقت شهورا سقطت خلالها تحت ضغط نفسي وعصبي لا قبل لأحد به، ولولا بقية من إرادة جعلتني أحتفظ بالكاد بتوازني

لاعترفت بما لم أفعل حتى أتخلص من قبضة تلك الدائرة الجهنمية التي كنت أترنح مهدراً داخلها، وكان مضحكا — لو حدث — أن أطلب ألا يلحوا في معرفة مكان الجثة لأني شخصيا أجهل كل شيء عنها، ثم أستجدي جاثيا أن يقفوا بالأمر عند هذا الحد دون تجاوز. وحُكِم عليّ بالسجن...

هربت بعنقي من حبل المشنقة لأدخل بجسدي كله مرارة الحبس. وهناك، تطبعت حياتي بطابع الأبدية، لم أكن أعيش حقاً ومع ذلك لم أمت، قامت بيني وبين الحياة علاقة مكيافيلية متكافئة، أعطتني دقات القلب وأعطيتهما ما بقي مني.

وتحت وطأة الساعات التي تمر ثقيلة كالجثث، كان السؤال الذي يعصف داخلي: كيف... لماذا؟؟. كنت أعتبر نفسي نير البصيرة إذا وقعت فانما أسقط كالقط على يدي، لكن... ولأن الضربة هذه المرة جاءت مباغتة ومجنونة فقد طرت مقلوبا أحتضن الهواء حابسا أنفاسي في انتظار ومضة ضوء أعرف منها على حقيقة ما حدث. وهذا ما جعلني أتشبث بالسؤال متفرسا مقلبا متمنيا لو

أني استطعت تفتيته لأفك طلاسمة
ولأزيل - بالتالي - رماد الموت من
حلقي .
نعم يا سيد . . كيف . . ولماذا؟؟ .

كان عليّ بداية أن أرصد السطور
الكثيرة البيضاء التي تفصل بين الحوادث
وأحاول في دأب أن أملاها بفرضيات
واحتمالات عدة . ومن خلال زيارات
الأهل والصحاب أخذت في استبعاد
المستحيل لأحل مكانه الممكن .

لم تكن المسألة سهلة أو هينة كما قد
يتبادر إلى ذهنك فقد احتاجت مني إلى
مساحة زمنية هائلة لم أكن - للحق -
أفتقدها . وقبل أن تنقضي الأعوام
العشرين بعامين كانت جزئيات الصورة
قد تكاملت ووضحت أمامي وضوح
البرق .

كنت مقصودا لذاتي يا سيد وبتدبير
شيطاني محكم ينبيء عما وصل إليه العقل
البشري من ضراوة في تدمير الآخرين .
وأعترف أني وقفت مصعوقا أمام مغاليقه
التي تفتحت ببطء عميت أمامي خاصة
إجابة ذلك السؤال الذي وُجّه إلي مئات
المرات والذي كان محور المحاكمة كلها :

- أين الجثة؟؟؟ !!!

هل تتصور أني عرفت مكانها، عرفته
بتحديد بلغ الذروة في الدقة . ولعلك
تدهش إذا قلت انها لم تكن «جثة» بالمعنى
الحرفي للكلمة لكن كانت . . يا الله . .
ألم أقل لك أن العقل البشري قد بلغ
اكتماله لكن في تمزيق الآخرين .
وبرق في ذهني خاطر . .

خاطر لا يقل بشاعة ولا شيطانية عن
ذلك التدبير الذي امتصه عمري قطرة
قطرة وأراقه على أرض الزنزانة البازليتي،
ومن هذا المنطلق فقد رفضت بحسم
الالحاح باعادة المحاكمة . رفضته وأنا
أتحسس الرقم المعدني الذي لازمني
كوصمة طوال ثمانية عشر عاما لاستمد
منه قوة خرافية أحمدها رغبة عنيفة في
الخروج من سردابي الخناق لأتسم
الحرية . كان الأمر شاقا وعسيرا ولكن
الخاطر - الانتقام القابع في انتظاري
أمام بوابة السجن والذي كنت أتمثله
متشفيما كان يهون عليّ الزحف
السلحفائي للمدة الباقية والتي كنت
أستحثها لاهثا بعد أن بدا وكأنها أصيبت
فجأة بالشلل .

ولأن لكل شيء نهاية . . فقد انقضت
المدة وأفرج عن السجين رقم ١٢٣٧ .

«الجثة» تماما، ابتلعت الأرض بعد أن
سافر متخفيا بليل واستقر على مبعدة
مئات الأميال من بلدتنا حيث واصل
حياته وقد بدت عليه معالم الثراء بعد أن
كان يقضي معظم أيامه دون أن يدخل
جوفه إلا الماء القراح.

اكتملت تفاصيل هذه الصورة أمامي
خلال ثمانية عشر عاما كاملة بعدها:
كنت أتضرع إلى الله ليل نهار أن - يمنحه
الصحة وأن يمد في عمره التمس حتى
أخرج من سجنى وأسقيه من نفس
الكأس حتى ينفجر من التخممة.
واستجاب الله لدعائي فقد عاش حتى
خرجت وسافرت إليه، وكم كان حقدى
عندما لمحت معالم الصحة التي كانت
تطل من جسده كله، والبجوبة التي
كان يرفل فيها والتي هي في الحقيقة
المقابل النقدي لعشرين عاما أهدرت من
عمرى خلف القضبان المشرعة.
وبالطبع لم يتعرف عليّ..

نسني الصعلوك الذي لم يكن يساوي
شيئاً رغم أني السبب المباشر في قفزه
المفاجئة إلى دوائر الهناء، وظن أني مجرد
عجوز مخرف لا يجد ما يفعله سوى
الثرثرة مع الغرباء.

وبدون أن أضيع دقيقة واحدة شرعت في
تنفيذ خطتي التي استغرق اعدادها عامين
كاملين كنت خلالها أحذف وأضيف حتى
بدت في النهاية وكأنها مثالية، وأرجو أن
تقبل عذري عن هذا التعبير فلا مثالية في
الجريمة لكنها - وبكل تجرّد - بدت
كذلك. وسافرت إلى مكان «الجثة»،
أقصد حيث علمت أنها تقيم.. هاهاها
... لا.. ألم أقل أنها لم تكن «جثة»
بالمعنى الدقيق للكلمة، وهل توجد
«جثة» تحيا وتاكل وتسير على ساقين؟؟،
هل شاهدت جثة متحركة من قبل؟؟،
باختصار لم تكن «جثة» يا سيد لسبب
وحيد وبسيط هو أنه لم تكن هناك جريمة
من الأساس.. هل فهمت؟؟؟؟.
لا تتعجل.. سأشرح لك:

سبق أن قلت أني كنت مقصوداً لذاتي
لسبب أرجو أن تعفيني من ذكره، كان
المطلوب ازاحتي من الطريق بأية وسيلة.
وبالاتفاق مع «الجثة»، أقصد صاحب
الجثة، وفي حضور شهود مُعدّين سلفا
انزلت مني عبارات التهديد بالقتل بعد
أن استثرت حتى النخاع.

كان ذهني خاليا من أي شيء محدد ولم
يتطرق إلى الدروب الجانبية حيث النذالة
والخسة. بعدها يا سيد تلاشى صاحب

وتركته لظنه، وأستطيع القول بأنني كنت أمني فيه هذا الوهم بذهولي المصطنع وتقافزي الضفدعي فوق رؤوس مواضيع ليس بينها من رابط إلا تعمّدي المسبق.

باختصار أجدت دوري إلى حد لم أكن أحلم به، وأكاد أوقن بأن قبوله الفوري لدعوتي له في بيتي إنما نبع من ظنه بأنه يكفر عن شيء من آثامه بقضاء ساعة مع معتوه مثلي. وهناك يا سيد، وأنا أرفع البلادة عن وجهي وألوح بآلة القتل، واجهته بكل شيء دون ثرثرة. قلت أنه أجبرني على شراء حياته ومن حقي - ما دمت قد دفعت الثمن - أن أقتضي ما اشترت.

ولك أن تتصور يا سيد ما اعتراه من رعب قاتل كسا وجهه بصفرة الموت. كانت كلماتي تتساقط فوق رأسه كقطع الحديد وبدا من ارتعاش فكه المستمر الصامت وتضاؤله وانكماشه في مقعده أنه استحال إلى ذبابة حقيرة تلتصق مرتعدة بالزجاج.

لم يفتح فمه بحرف. ولو أراد لما استطاع بعد أن تهدل فكه السفلي تماما وكان في إمكاني رؤية تجويف فمه حتى

البلعوم. وبتلقائية شديدة تحركت يدها ببطء لتحمي وجهه من الخطر المحقق وهو ينزلق متهاويا من مقعده ليستقر عند حذائي. ساعتها يا سيد، لن تصدقني إذا قلت أن أهوال الأعوام العشرين تكوّرت وانداحت من الذاكرة إلى زوايا النسيان وحل محلها نوع غريب من الشفقة، تلك العاطفة الانسانية التي تُقدّر وتعذر، وتغطي على كل ما عداها. ولعلي لا أتجاوز إذا قلت أنني كنت في انتظارها، أستحثها، أتعجلها، وما إن جاءت حتى أسلمت نفسي لها مغمضا عيني عن صورته وقد تكور في المساحة الفاصلة بيننا. كنت أتخيله وقد تملكته نوبة من الارتعاش دون أن أجروء على رفع رأسي، وأحسست أن هناك أشياء كثيرة تلهث حولي انتقلت عدواها إليّ. فأخذ صدري يعلو ويهبط. وتهدل ذراعي وسقط المسدس قريبا من رأسه. كان الموقف مثيرا للوجوم لأنه خلا من أي شعاع للشمس ما لبث أن بزغ في صورة رغبة في الصفح عنه، رغبة لم أستطع فهمها جعلتني على استعداد للتجاوز عن كل شيء، لم تكن شديدة وقد لا تكون صادقة لكنني شعرت بها. ولأنني كنت أخشى من انفلاتي من

قبضتها فقد انتفضت واقفا وهرولت تجاه الباب دوغما نظرة إلى الوراء، ولعله رفع رأسه وحلق في ظهري مكذبا عينيه متحسسا صدره والذي لم تمزقه رصاصاتي. وعلى السلم لم أفكر كثيرا فيما حدث وكان همي الأول أن أمنحه فرصة كافية للهروب، وأن أنهي هذا الأمر بأية صورة.

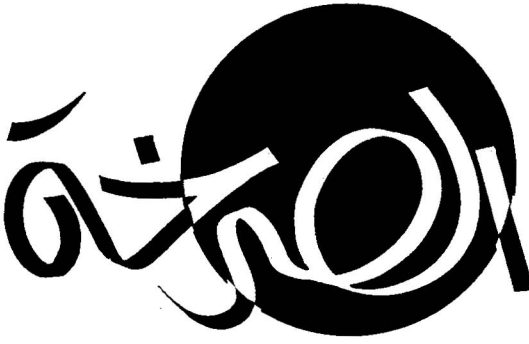
ومن يومها يا سيد لم نلتق...
خمس سنوات مرت دون أن نلتقي،

ورغم ذلك فإن صورة انهياره المتهاافت على حداثي لم تفارقني للحظة، أراها دوما أمامي وكأنها شريط سينمائي توقف عند لقطة معينة انقطع عنها الصوت فجأة.

هل تصدق أنني كثيرا ما فكرت في السفر إليه لأقدم اعتذاري عما سببه له من هلع ولأزيح بالتالي شبحه الملتصق بمخيلتي..

هل تصدق يا سيد ؟؟؟؟





تأليف الكاتب النمساوي : فلوريان ليبوس

ترجمة : أبو بكر العيادي

ولكنه يكاد يكون مجهولاً في النمسا. ولعل هذا هو الذي أوقع د. جمال الدين في الخطأ. وقد اخترنا خصيصاً هذا النص للدلالة على انتماء ليبوس إلى الأقلية السلوفانية في النمسا. يقول بيتر هندكه الكاتب النمساوي المعروف ومترجم النص من السلوفانية الكارنتية إلى الألمانية: «هذا النص يعبر بصدق عن عزلة المجموعة السلوفانية في النمسا وفيه وقع تناول المشكل السياسي ونجاوزه».

* فلوريان ليبوس كاتب نمساوي وليس يوغسلافياً كما ذكر الدكتور جمال الدين سيد محمد في تقديمه لترجمة قصة «فليب مورن يثير المتاعب» للكاتب نفسه (انظر البيان عدد ٢٦٣ فبراير ١٩٨٨، ص ٥٩) ففي جنوب كارنتيا بالنمسا تعيش أقلية تتكلم اللهجة السلوفانية وهي لهجة يتكلمها كذلك سكان جمهورية سلوفانيا اليوغسلافية. هذه المجموعة العرقية أنتجت بعض الكتاب أبرزهم فلوريان ليبوس المولود عام ١٩٣٧ في كارنتيا السفلى وهو مشهور في يوغسلافيا

الناس لا يفعلون أي شيء باستهانة وهم ينبذون العجلة. الصرخة لا تبرز أولاً إلا في رأسك. ما أن تثبت فيك حتى

في البدء، عندما يكون في إمكانك الصراخ، لا تصرخ. سيكون ذلك سابقاً لأوانه. الصراخ لن يجدي نفعاً.

ويصعد من الهوة ليتبدد على الصخور.
تستطيع صرخة في الضباب أن تحدث
أثراً مدهشاً. لا تستهن ببينة مماثلة إذ
يمكن أن تصلح كذلك لتباين التنوير.
ليكن المكان - إن أمكن - موحشاً
ومنعزلاً، سباسب أو صحراء على سبيل
المثال، محاطاً بحواجز وعرة، سفوح
منيعه، يستحسن أن تكون صخرية
ومكحلة بأرزيات فلعتها العاصفة.

ذلك يفيد العمود الفقري، وهو
بلاشك، سبب حب السياح والمصطافين
لهذا النوع من الطبيعة. يجب على الناس
أن يتصبوا ويرفعوا رؤوسهم وينظروا
إلى ما فوقهم. الريح المنقادة منذ البداية
لنياتك تطيعك، لأننا سنسهر قدر
الامكان على جمع الظروف الأكثر ملاءمة
لصرختك.

في طريقك، لن تستطيع تجنب
الحصى، لأننا نريد أن تكون هناك
حواجز صخرية على الجانبين لتدعم
صرختك. تستطيع أن تأخذ منها
حصيات ترميها صارخاً إن لم تكن
ثقيلة، أما الحجارة الكبيرة فتفادها كما
يجلولك. المهم أن تحذر العثرة. هذه
الحصيات ستلعب الدور الذي طالمًا

تثقل لسانك ولكنك تتمالك ولا تدعها
تخرج. تتركها متأهبة، في الخلف.
تمسكها بين أسنانك ناضجة ومكونة.
تحتفظ بها لوقت آخر، عند الحاجة.
تترامى في باطن لسانك الذي تضغطه
بقوة على فكك الأعلى. يستطيع لسانك
في أي وقت إذن أن يشرع في العمل،
يتمدد فجأة ويقذف القوة المتراكمة. إلا
أننا مازلنا نتنظر قليلاً، لحد الآن، حيث
أن كل شيء يؤكد ضرورة الصراخ في
أجل معلوم. وبما أنه ليس مهماً في الواقع
متى وأين سيقع ذلك، فلنصف بدقة
الإطار الذي توقعناه لصرختك.

لتعلم مسبقاً أنه لا يهم من أين جئت
وما الذي جاء بك. لا يهم لباسك وما
في معدتك. أنت في ناحية ما. نستطيع
أن نحددك. هذا هو الأساس. كل
الأماكن تتساوى: مقر عملك. بيتك،
في الشارع أو في المرحاض، عاجلاً أو
آجلاً اليوم أو غداً. كل الأوقات وكل
الأماكن تتساوى. المهم أن تصرخ
بلهجة مفهومة وإلا فلن يفهمك أحد،
فتجهد نفسك دون جدوى.

إذا رأيت حولك أشجار مغث أو
بندق، فاجعل ضباباً خريفيًا كثيفاً يلفها

لمشاغل أخرى. فات أوان التراجع. كل شيء جاهز. كل شيء ينتظر، يجب أن تتقدم، هذا أمر طبيعي، بيد أننا نود أن نقول لك إن تهيبك في محله.

إذا بدأت بالصراخ قبل الأوان بقليل فأنت حر، هذا لا يهم. قررت أولاً أن تموضع حيث تنقوس الطريق قليلاً، ولكنك سرعان ما قدرت أن المسافة بعيدة، وأن الانتظار لا يليق. أن تعجل بالبدء أفضل من أن تبدأ متأخراً، فلن يكون لذلك أي تأثير. وقبل الأوان بدأت تصرخ.

أنت تصرخ الآن حقاً ملء حنجرتك وبصوت قوي وجمهوري. عينك تنظران إن كانت أشجار المغث والبندق تنحني كما هو متوقع لتترك المكان للضباب. فوق سطحه الرطب يحمل ضجيجك حتى الشعاف. الحجارة تقوم بدور الحجارة. حولك الصخور وأرزيات مشققة ولكنها معمرة تصعد نحو القمة. تتمطى على طول المنحدرات. تتمدد حتى المساء تزدان الطبيعة. تعجب أكثر السياح والمصطافين.

تصرخ بكل جسمك. تغمر فضاءات دائماً أشسع. تبدو الطريق

لعبته منذ أن كانت حصيات. اعتبرها كما هي: حصيات. لن تكون هناك حشرات سامة أو ثعابين، فمن الأفضل أن يكون المكان أفقر وأجرد وأنأى ما يمكن، فذلك سيعبر أكثر فأكثر عن عزلتك.

باختصار، ينبغي أن تحملك الأشياء المجاورة لك والمحيط بك على الصراخ حال وصولك وحتى قبله، منذ أول اتصال، وألا تترك تختار أي شكل آخر من أشكال التعبير. تبحث دون مراوغة عن أقوى تأثير، ستكون صرختك خارقة، سترجفك وسيكون في إمكانك منذ المحاولات الأولى أن تعبر نوعية الصدى. لا تنصحك بالعدول عن التأكد في الحال ما دمت تحسن التصرف.

الأدوار إذن موزعة والديكور جاهز والبيئة مُعدة كما ينبغي. هل ينبغي التحديد أن الدور الأول لا يتعلق إلا بك، وأنت الذي سيجسد الصرخة؟ كلكم متهيون: تتساءلون هل تنجح العملية، تعيدون التأسف على اقتحامكم هذا المجال، وتساءلون أنفسكم إن لم يكن من الأفضل التفرغ

هناك أكثر اتساعاً. بعد المنعطف يسمع
خرير جدول أسود. من يدري؟ لعل
هناك، بعيداً، ضيعات صغيرة وقرى
ومدن.

ولكنك لن تذهب بعيداً. لا تظن
أنك تستطيع أن تنجو من عزلتك. تبدو
الحدود الآن أكثر وضوحاً. تقذف
صرختك من حيث يفرج المشهد ويثني
في نهاية الاستعراض، حتى ذلك
المنعطف حيث كنت تنوي أن تكمن
(ولكن خرير الجدول بعد المنعطف
أرهبك) تلتفت، تغير الاتجاه. الموجات
الصوتية انطلقت في الاتجاه المعاكس ثم
تترى في كل الاتجاهات، لأنك تصرخ
الآن من كل الجهات، وليس هناك أي
ركن من الوادي لم تغطه ولم تلفه
بصرختك. تطوق الفضاء بضجتك،
تأتيه من جنب ومن خلف، مائلاً، وفي
النفخة الثانية مستقيماً من جديد. من
أمام، مباشرة، وجهها لوجه. وهكذا
تقطع، تحتاز، تمسح كل شبر من
الأرض، تردمه تماماً تحت صراخك.

في النهاية لم تعد تتحرك. تنقطع بين
الفينة والأخرى ولكن يجب أن يشعر كل
واحد أن صرختكم ستعود فجأة. لا

أحد ينبغي أن يأمل أنك ستتخلى. أفهم
الجميع أن هذا الأمل وهم. كل ثانية لها
وزنها. لا تترك أبداً أي مجال للأمل بين
صرختك ستنتهي أو أنه سيأتي زمن
تتوقف فيه مهما كانت الحالات: توقف
بكيفية تجعل كل واحد يعلم أن
صرختك تستطيع الاستئناف في أية لحظة
وأن هذا ليس إلا استراحة قصيرة.

بالفعل. هاهي ذي تنطلق من
جديد. تصرخ كأنما جمهور عريض
يسمعك. تعمل كأن الجماهير تشهد
جلبتك. ليس هناك أحد طبعاً. فالمكان
معزول، مقفر، هجره الناس. الارتفاع
شاهق. الزمن غير ملائم. الخريف مليء
ضباباً ندياً. تصادف في أحسن الحالات
حطاباً في طريقه إلى حقل أغصانه
المقطوعة.

في الحقيقة، لا يصادفك أحد على
طول الطريق، وكذلك الآن أثناء تمارين
صرختك. المكان معزول، مقفر. الناس
يسكنون مكاناً آخر. الزمن غير ملائم.
فكر في هذا الخريف المليء ضباباً ندياً،
الخالي حتى من الحشرات والثعابين.
المكان صخري ومجمد، لا تصل
الشمس داخله.

لذلك أنت تصرخ كأن لم يكن هناك أحد. تستعيد شجاعتك. تنسى نفسك. تتحرر من صرختك. لا أحد ليمنعك أو يقيدك أو يضع لك شروطاً مخزّية أو يهددك. تطلق عربدتك كأن لم يكن أحد بجوارك ولم يكن ثمة أحد فعلاً.

بما أنك تتعب نفسك ولا تفتأ تطور صرختك فإن أي جهر للصوت يبدو لك صعباً وجسوراً ولكنك تتوصل إلى ذلك على كل حال. تكتشف أن لك طاقات أكثر مما كنت تتوقع. تنفجر تحت ضغط متزايد. رثائك توشكان أن تنفجروا ويغمر حلقك التشنّج.

في بداية صرختك لا تزال تحبس صوتك لتحفظ بنفسك. ولكنك لم تعد تحتاط. لم تعد تهدر قواك في التنفس، بينما تزعزع صرخاتك المرعدة فمك وأنفك ولسانك وأسنانك. يستنشق منخراك الهواء عرضاً بسرعة. لم تعد تضيع الوقت في التنفس. لذا صار عملك مضميناً. ولكن يجب أن تقاوم: لقد حصل الأساس.

في زمن قصير سنقترب من النهاية. حالك لا يمكن أن تتفاقم لا يمكن إلا أن تتحسن. بعد قليل يمكنك أن تكف عن

الصراخ. سنعلمك بذلك. فمك وأسنانك الممزقة كافية. ستكون مكان الصرخة. لن تحتاج إلا إعلاء صوتك. ستستطيع التنفس بسلام ولكنك سوف تحمل الصرخة مرسومة على فمك. سيعرفك الناس وسيعلمون أين مكن ابداعك. لن ترهق نفسك ولكن وجهك سيبقى محرقاً بشكل تنعدم فيه معرفة أي من فمك وصدرك وعينيك يصرخ أقوى.

ستشعر بالارتياح. تستطيع بلا تحفظ أن تلعب الأوتاد والورق أو تربي النحل أو تعالج حيواناتك، ولكن هذا يأتي فيما بعد، أما الآن فينبغي أن تستمر في الصراخ. الشوك البارز تحتك يفتح ويحفر لنفسه شيئاً فشيئاً أنلاماً ومعاريق حيث تسيل موجات صرخاتك التي تنبجس في كل اتجاه. حباتها الخفيفة تغادر قرونها وتطير نحو المنحدرات الصخرية. صرختك لا تنفك أنت وحدك. إنها تخلص الطبيعة بأسرها.

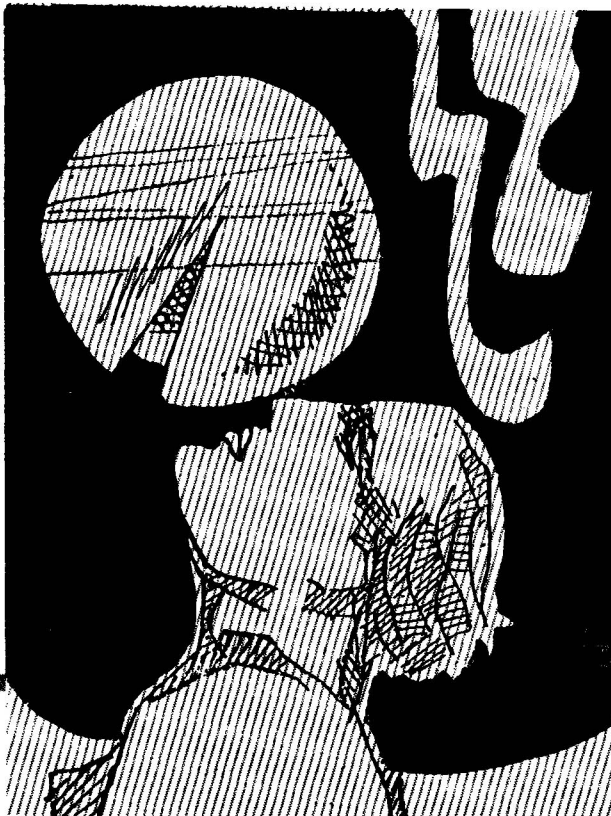
تواصل الصراخ إذن. ليس لك خيار، ولا تفكر في التوقف إطلاقاً. بالعكس: لا تمنح نفسك أدنى استراحة. عدلت عن التنفس منذ مدة. صرختك

في الفضاء. بالعكس، صارت تتسع،
تتكاثف، تثقل وتحطم كل شيء ككرة
مدفع.

الآن تستطيع أن تصوب وتصيب،
أن تحمل السلام هنا والخراب والدمار
هناك، وتعمل كأن لم يكن ثمة أحد.
المكان فعلاً معزول وارتفاع شاهق
والوقت غير مناسب والخريف قارس. في
أقصى الحالات يمكن أن تصادف أحد
أمثالك، صارخاً آخر، في طريقك التي
تمر بين الحواجز الصخرية المكلفة
بأرزيات مفلوعة ولكنها مُعَيَّرَة.

تبتلعك كاملاً. تشعر أن بداخلك شيئاً
آخر يجب إخراجه. تزيد في صرختك.
ما أن ترفع صوتك حتى تشعر بها قوية.
تعطي الآن أكثر مما فعلت من قبل. تعلم
ذلك بلا ريب رغم أن سامعيك لا
يسمعونها في الحال.

تضع يديك كمضخم صوت. ترفع
رأسك أكثر. تفرغ رئتيك حتى آخر
نفس فيسيل عبر مضخم الصوت ويخرج
منك مركزاً، دفعة واحدة. لم تعد
صرختك متصدعة كما كانت منذ قليل.
لم تعد تتفتت ذرات دقيقة لم تعد تضع



طابون أم مسعودة

قصة بquam : حسن حميد

حين دخلت البيت، طرحت أرغفة الخبز جانباً، وهيات طعام الفطور، وسرعان ما التف أبو مسعودة وزوجته وأولادهما حول الطعام، ثم سرعان ما انفضوا عنه. أبو مسعودة ذهب إلى سوق الخضار والفواكه حيث يعمل، وأم مسعودة إلى أعمال البيت، والأولاد إلى مدارسهم.

لم تمض سوى لحظات فقط على خروج أبي مسعودة من داره حتى عاد مذعوراً شامتاً متذمراً. سأله أم مسعودة وهي تقترب منه:

صباحاً قامت أم مسعودة إلى طابونها. ملأته بالخطب واستنفرت ناره، بعد أن قطعت العجين واستعدت لانجاز خبزها. ساعة أو أقل وتم كل شيء. تراكت أرغفة الخبز قربها في طبق من القش. وحملتها إلى الداخل بعد أن طيرت بقايا الطحين التي علقت على ثوبها.

كان الطابون على مبعدة أمتار عدة من بيتها، وفي الطرف الشمالي من البيت على وجه التحديد. هذا الطرف المطل على الشارع الرئيسي في المخيم، والقريب من شجيرات الكينا.

— خير إن شاء الله ، مابك يا رجل ؟

تمتم لها :

— المخيم مغلق ، والخواجات في كل مكان !

وهمست :

— (يا صباح يا فتاح يا عليم) !

وأضاف أبو مسعودة :

الخواجات يلعبون بنا لعبة القرد
والسلسلة

وصمت وصمت أم مسعودة أيضا .

الحركة في المخيم بدت نشطة وغير
عادية . الوجوه واجمة . العيون في رقص
دائب . تبحث عن شيء ما ، عن سبب
إغلاق بوابة المخيم الوحيدة .
الجميع قالوا : لا بد أن في الأمر سرا
لإغلاق البوابة .

وبدأوا يتقنون عن السبب !

رشيد العبدالله قال لمن حوله :

الخواجات لا يغلقون البوابة إلا لسبب
مهم فمن يدري ؟ ، ربما قام عطية
القطيش بعمل ما ضدهم ليلة البارحة ،
وهم الآن يبحثون عنه !
زوجته ردّت عليه :

— لعنة الله عليهم ، لقد باتوا يغلقونها
بسبب ودون سبب أيضاً

مختار المخيم ، قال بعد أن طاف على

عدد من البيوت :

— ساعة أو أقل ، يا جماعة ، ونعرف
سبب إغلاق البوابة ، لا تقلقوا !

أبو مسعودة صرخ :

— لكننا سنبقى هذا اليوم بلا عمل يا
مختار ، وعلى الخواجات أن يدفعوا أجرنا !
وساد المهرج والمرج . وتعالت
التمتمات والهمهمات . الصبية مدوا
أعناقهم من بين أرجل الرجال ليسمعوا
ما يقولونه . الجميع أكدوا أن عطية
القطيش هو السبب ، ولا بد أنه قد قام
بفعل ما ضد الخواجات . فعطية
مشهور . وغير مرة أساء للمخيم ، وحرّم
أبناءه من العمل أياماً عدّة ، وهذا لا
يجوز ، وعلى المختار أن يضع حداً
لتصرفاته .

ياسين المحمد ، ابن زغندة الأرملة ،

قال بعد صمت طويل :

— يا جماعة ، يا مختار .

عطية القطيش نام عندي ليلة
البارحة ، وهو يتألم ، ويشكو من سوء
صحته ، بعد أن ضربه الخواجات في المرة
الأخيرة ضرباً مبرحاً .

وصمت !

وحار الجميع الذين جمعتهم ساحة

المخيم، حاروا في أمرهم. وبدت خطاهم مقبوضة، وأفكارهم مضطربة تبحث عن سبب واحد مقنع لإغلاق البوابة الوحيدة في المخيم.

بقالو المخيم وعماله، كانوا أكثر تدمراً من غيرهم. فالبقالون يودّون الخروج لجلب لوازم لمحاتهم، والعمال يودّون الخروج طلباً للعمل. واستمرت حال التذمر والحيرة وقتاً طويلاً ذلك النهار.

حين غادر أبناء المخيم الساحة قسراً، دخلوا بيوتهم وأغلقوا أبوابهم تحت تهديد السلاح. كانت البنادق المشدودة إلى صدور الجنود - الخوارج - تمد ألسنتها البيضاء للعق الدم، وبقر البطون، وبناء الخوف في النفوس. الأطفال هم الوحيدون الذين ظلوا يطلقون البصر من ثقب الأبواب والنوافذ ليروا ما الذي سيفعله الخوارج.

وانتصف النهار. وظلّ المخيم مغلقاً، والبيوت مغلقة أيضاً.

قبيل المساء بقليل، بدأت الأبواب والنوافذ تطلق صريرها، وتقذف ساكنيها إلى الخارج. الجميع أشعلوا

الأسئلة وأقاموا الاستفسارات حول ما حدث، وعلى من قبض الخوارج، وأي البيوت هي التي فتشوها، وأين فلان وفلان وفلان؟

الجارُ فرّ إلى جاره يسأله عما حدث له، والجارةُ فرّت إلى جارتها تسألها عما حدث لها.

الجميع تفقدوا الماشية والدجاج والأشجار وأكياس الطحين والقمح، ووجدوا كلّ شيء في موضعه. الجميع سألوا كثيراً، واستفسروا كثيراً، وجاءهم جوابٌ واحدٌ فقط: الخوارج لم يأخذوا أحداً!

حتى عطية القطيش المشهور بأفعاله ضدهم لم يأخذوه، ولم يسألوا عنه. كلّ ما فعلوه هو أنهم أغلقوا بوابة المخيم، ومنعوا الناس من الخروج، وأجبروهم على دخول بيوتهم وإغلاق الأبواب والنوافذ عليهم.

وكلما كثرت الأسئلة وقلت الأجوبة زادت حيرة أبناء المخيم.

المختار قال للذين اجتمعوا قرب داره:

— لا بدّ أن الخوارج يتدربون على حالات الطوارئ، فهم لم يأخذوا أحداً من أولادنا فالجميع هنا. لا بدّ أنهم كانوا

في تمرين عملي .

ووافقته على رأيه هذا بعض من
الملتقّين حوله ، وخالفه آخرون وامتدّ
النقاش وطالَ مع امتداد الليل الذي
زحف إلى المخيم ببطء وهدوء ، وظلَّ سرُّ
إغلاق المخيم مستغلقاً على الجميع .

في صباح اليوم الثاني انكشف السرُّ
وبان . ودهش أبناء المخيم ، بعض منهم
ضحك طويلاً وبعض منهم سبَّ وشتَم .
وبعض قال :

— «لخواجات مجانين أو أنصاف مجانين» .

انكشف السرُّ عندما ذهبت
أم مسعودة إلى طابونها لتخبز مناقيش
الزعر التي يحبُّ أن يأكلها أبومسعودة
والأولاد صباحاً . حين أخذت قطعَ
العجين وطاسة الزيت وكيس الزعر
الأخضر إلى الطابون اندهشت . وكادتُ
تصرخ بملء صوتها ، لكنها بدل أن تفعل
مثل هذا عادت ركضاً إلى داخل بيتها
وأخبرت زوجها بما حدث . وخرج
الاثنان على غير هدى ، يتبعهما الصغارُ .
وحين وصلا شجيرات الكينا وحيث
يجب أن يكون الطابون وجدا الحقيقة :
«لقد سُرَق الطابون» !

سُرَق من جذوره تماماً !

أبومسعودة ضحك ، ثم ضرب كفّاً
بكف وهو يتمتم لزوجته :

— «العوض بسلامتك يا أم مسعودة ، لقد
أخذ الخواجات الطابون» .

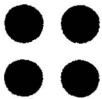
وتتمت أم مسعودة ، وهي تجمع قطع
العجين والزيت والزعر :

— «الله يأخذهم ، إن كانوا شاطرين
يخبزوا عليه» .

وعادت وحيدة إلى داخل بيتها ، مخلقةً
وراءها زوجها وأولادها يتملون مكان
الطابون ، وسرعان ما انتشر الخبرُ في
المخيم ، وسرعان ما وفد الجميعُ لرؤية
حدث !

قُرب المساء من ذلك اليوم ، عاد
أبو مسعودة من عمله وفي يده نسخة من
صحيفة «دافار» المسائية ، وقد زينتُ
صفحتها الأولى صورةً لشوب فلسطيني
وأخرى لطابون أم مسعودة ، وفوقهما
عنوان بالخطِّ العريض يقول :

« معرض للفولكلور والتراث
العبري يقام حالياً في مدينة تل أبيب » .



خليفة الوقيان

والخروج من الدائرة

بقلم/ الدكتور نوري حمودي القيسي

عميد كلية الآداب / جامعة بغداد

لم يكن الدكتور خليفة الوقيان غريباً عن الإطار الثقافي الذي نتلمسه في صحافتنا ونشاطنا، ونحن نستمع إليه في كل مناسبة يشاطرنا الإحساس القومي . ويخوض معنا معارك المصير ويتحدث عن بغداد والقادسية والقائد وبلاط الشهداء وكل القضايا الجادة التي جابهها العراقيون على امتداد السنوات الثماني . . وقد تجلّت مواقفه في كل مرة باندفاع يتناسب وضراوة المعركة ويتوافق مع وحدة المجابهة . . وفي كل حديث كنت أستمع إليه وهو يحضر مناسبة أو يؤدي مهمة أو يشارك في انتصار أجد النفس القومي الصافي والنبع العربي الأصيل والروح الوطنية المخلصة . . فأزداد ثقة بأن الأمة بخير وبأن النخبة الخيرة من أبناء الكويت الشقيق التي نافحت بالقلم ودافعت بالدم والمواجهة تؤكد الصوت العربي الذي كانت نبراته تشتد، والوجود العربي الذي كانت دفقاته تتوحد والذات العربية التي كانت موحياتها تتجسد وترسم المستقبل الوضيء الذي يعيش في وجدان أولئك الرجال الأماجد وهم يقفون في خندق

واحد ويتعرضون لوسائل الغدر والاعتداء . . ولكن الصوت العربي في الكويت والممثل في وجدان الشاعر خليفة وصحبه الكرام من الذين تعرفهم محافل الرابطة وتشهد لمواقفهم الرائدة ظل يرتفع في كل مناسبة ويشارك في كل انتصار عظيم فتستقبلهم بغداد وتفتح لهم ذراعيها لتحضن الرفاق الأماجد وهي تنسم في عطرهم أريج الوفاء وتلمس في خطواتهم عرفان الرجال وتقرأ في وجوههم قسَمات الإصرار . .

وجها يطل

وكان الدكتور الشاعر خليفة الوقيان صاحب القصائد الحربية التي تستلهم وحي القادسية ونهاوند وتستذكر بغداد العز والحضارة وتعيش المجد والبطولة ، كان الشاعر وجها يطل على أدب المعركة برافد قومي يغني أدب الحرب بما يحسه مواطن عربي ويؤشر حالة النهوض التي تستصرخ الوجدان وتثير كوامن الموقف ليقول الكلمة الحرة ويعلن الصرخة المطلوبة ويرفع الراية الخفاقة أمام الجماهير لتنتقل في موكب الحياة وتفتح مغاليق الحصون المنيعه وتمزق حجب الظلام الكثيفة . وفي كل قصيدة من قصائد الدواوين السابقة تلوح روح الشاعر وهي تملأ عالمه الشعري بكل ما يجعله أكثر اتساعاً وأمدّ مشاركة وأكبر مساحة .

وإذا كانت كلمتي التي قلتها في ديوانه السابق قد اقترنت بموقفه الرائع من الحرب وعبرت عن أصالته التي قرأتها في تضاعيفه وهو يخوضها خوض بطل عراقي ويشارك في معاركها مشاركة ابن بار وضع نفسه في دائرتها الحادة فإن ديوانه الجديد الخروج من الدائرة جاء استجابة أخرى ومرحلة متطورة لما أسلفت .

وإذا كانت واقعية الأحداث قد حملت الشاعر خليفة على الدخول إلى أحداثها من أبوابها الواسعة ، وإذا كانت المراحل السابقة قد استغرقت جهوده التي بذلها من أجل تقويم بعض الأحداث شعراً أو التعبير عنها فكراً فإن ديوان الخروج من الدائرة قد انتقل إلى مرحلة الرمز الذي وجد فيه الشاعر صورة أوضح أو عمقاً أكثر ايغالياً وهو يتخذ من مذكرات الحمار مطلعاً لديوانه وتمتزج الذكريات بالعطاء الذي قدمه الحمار . . .

وظمئتم
وتشقت قَرَبَ لكم
وتيسست أحشاؤكم
فأتيتكم بالماء من أقصى البقاع
بالنار
بالظل الذي تتفيؤون . .
وبقيت وحدي
أطوي القفار الموحشات .
بلا معين
يقصم الحجر الذي حملت اضلاعي
يخضب نرف أقدامي التراب
ورفعتم الحجر
المخضب من دمي
قصراً مشيداً . .

هنا يعود الشاعر (الوقيان) إلى التعبير الواقعي عن حالة البؤس التي يعانيها
(حماره) وهو يكد ويكدح ويطوي الأرض والفلوات . .

ولم يكن حمار الشاعر (حماراً) بأوصافه التي نعرفها لأنه يخرج بأوصافه وما نعت
به خصائص الحمار عن المؤلف ويختلف بوظائفه وما أضفاه عليه الشاعر مما عهدناه،
ولكنه يقي الصورة التي يريد لها من العمل المضني والجهد المرهق والنصب القاتل
لتبنى على ظهره شواهد الحياة وتعلو على أعباءه سعادة الآخرين وتقوم على بؤسه
رفاهية الذين تأتيهم الثمرات يانعة ويلتقطون الجهود جاهزة وينعمون بألعاب
الآخرين يسيرة . . .

انكر الأصوات

ولم ينس الشاعر حماره وهو يشعر بصوته المنكر . . وهنا تذكرت حكاية حدّثنا
بها الأستاذ العقاد رحمه الله في جلسة من جلسات أيام الجمعة التي كنا نحضرها في



د. خليفة الرقيات



غلاف الكتاب

بيته بمصر الجديدة في بداية الستينات حتى قال . . من الغريب أن يكون صوت الحمار من بين كل أصوات الحيوانات غريباً لا يخضع إلى سلم موسيقي ولا يمكن أن يوزع على أي مقطع من مقاطعها لغرابة نبراته واختلاف نغماته . . وهنا كانت حكمة الله تؤكد حين قال في كتابه العزيز إن أنكر الأصوات . . كانت حكمته جليلة وقوله فصلاً وهو الحق . . تذكرت هذه الحكاية وأنا أقرأ في مذكرات الشاعر خليفة . .

أنكرتم صوتي

نعم

أنا أنكر الأصوات صوتي

حين ترنجف الشفاه

أنا أنكر الأصوات . .

وتبقى غصة الحمار في ريقه وحسرتة في حلقومه وهو يبتلع ما يسمع ويسكت على ما يردد عليه كل ما أراد أن يعلن عن نفسه من خلال صوته ويعبر عن ذاته من خلال أدائه، ولكنها الحياة وناموسها والأصوات وقانونها . . ولا مرد لهذه الأحكام .

تعويذة نابضة

وتأخذ الرمزية طريقها إلى (تعويذة في زمن الاحتضار) لأرى الشاعر وهو يضحّ الاستعارات بكثافة ويدفع بالصور البلاغية الرائعة التي يحاول من خلالها أن تظل التعويذة . . نابضة .

إن دود الأرض يزحف
والدّبا المسعور يحصد حقلك الأخضر
جداولك التي تنساب
موسيقى وأغنية
تهدم جرفها
أغفت . .

.....

وفي الأعشاش زغب
ترقب العقبان
تخشى المخلب المجنون
يعجن لحمها بالريش
يسفك دمها الأحمر

وقد أضفى على صوره من الألوان (الأخضر) و(الأغبر) و(الأحمر) و(الأسود) و(الأصفر) ليجعلها أكثر تعبيراً واختار من الأفعال ما يدمي و(يزحف) و(يحصد) و(يعتم) و(يعجن) و(يسفك) و(يذبح) و(ينحر) و(تلوب) و(تنفث) و(تمجّ) و(تصوّح) و(يحزّ) وهي أفعال تتوافق في الحيرة وتوحي بالشر الذي تطرده التعويذة وترهب من أقداره نفوس الآخرين لما تحسه فيها من فزع وتتوخاه من رعب وتتوقعه من أحداث . . .

مرحلة جديدة

وتوشك الصورة الرمزية أن تكتمل في قطعة (الطاعون) التي يجد في (أسراب

الخفاش) و(الدود والنمل الوحشي) والطرقات المكفنة بالصدأ الغض والسل والجدرى والطاعون وما يتم أبعادها بعد أن حشد الشاعر أكداً من الأمراض وأسبابها والوباء ومظاهره، وكأنه يريد أن يجمع في هذه القطعة من الأحداث ما يجعلها أكثر امتلاءً (بغبار سبایا الأفیون) و (نباح كلاب الصيد) و(عواء ذئاب زرق الأنیاب) و(طنین ذباب مجنون) وأفاعي الغابة تسعى نحو النبع الرقراق و(قطيعاً معصوب العينين) (يعب الماء السم الدفاق).

هنا بدأت أحس بأنني أقف عند مرحلة جديدة من المراحل التي يقطعها أخي الشاعر الوقیان وهو يأخذ مساراً جديداً في شعره ويختار طريقاً آخر في مساره، ويستخدم كثافة من المفردات التي توحى بهذا التغير وتقدم لنا شاعراً تمددت مساحة هذه المفردات في شعره واتسعت دائرة الدخول - وليس الخروج - في واقعه الذي لم يعودنا عليه أو لم نتلمسه - على الأقل - في كثير من قصائده وتبقى نفثات الشعراء وانطباعاتهم التي تثيرها دواعي الأيام هي الإيحاء المتواصل في تحديد الموقف . .

ويتدفق حس الشاعر وهو يجابه حدثين أثارا في نفسه ما أثاراه في نفس كل إنسان يستنكر الجرم الشائن . فتستثار أسباب الاستهجان لما ارتكبت الأيدي الأثيمة . . حين أقدمت عناصر التخريب على تفجير المقاهي الشعبية فيها . . وهنا تتماوج صورة الطفولة البريئة والصبية المتعبين الذين يؤرقهم هاجس المدرسة وتسعدهم اللحظة المؤنسة والنساء تراقب الأطفال والماء والبسط الملونة، والأطعمة والليل الذي يهبط بهدوء ليلا مس صفحة الماء النائي وفي لحظة توقف في ظلها كل شيء وتحرك تحت المقاعد شيء دفين، فتناثر التفاح والرمان والتين مضرجاً بالدماء وأشلاء أطفال المراجع واختلطت الأكياس الفارغة بقطعة من ذراع معفر بالتراب . .

ولم تكن الصورة بكل ألوانها بعيدة عن صورة بلاط الشهداء حين تناثرت حقائب الأطفال واختلطت الأقلام بالدماء والدفاتر بالأشلاء وكان الشاعر يعبر عن الصورتين بما وقفت عليه في صورته الشعرية . .

هنيئاً لكم

وإذا كانت جريمة تفجير المقاهي الشعبية قد هزت الوجدان العربي اعراباً عن
فضاعة الجريمة فإن اختطاف الإرهابيين الطائرة الكويتية وقتل اثنين من ركبها
 واحتجاز بقية الركاب ستة عشر يوماً قد أثارت استنكار العالم وحملت الشعوب على
إعلان استهجانها لما تمثله من اعتداء على قيم الحياة وتجاوز على المبادئ الإنسانية
واصرار على الحقد الدفين الذي تجرأت عليه الفئة الضالة وكانت سخرية الشاعر
لاذعة منذ مقطعها الأول . .

هنيئاً لكم أيها المسلمون
تكفتم بدماء النفوس
التي حرم الله أن تقتلا
خطبتم هوى الحور
في جنبات النعيم
بمهر عظيم

ولم تبعد ريشة الشاعر وهو في خضم هذه الصورة المتلاحقة أن يؤشر بوضوح
إلى الأيادي المجرمة التي اشتركت في ذبح الصغار . . .

هنيئاً لكم أيها المسلمون
فإن الألى يقتلون
وإن الألى تحبسون
أباحوا حمى القدس
شَبُّوا بيروت كلَّ الحرائق
أراقوا على كتب المدرسة
دماء الصغار
بيغداد في أم قصر
أصابوا زهور الحداثق

أغاروا على مشتل الورد
في هضبات الجنوب
أقاموا صروح المشائق

وفي هاتين الصورتين تلتقي مسارات الشاعر الوقيان وهو يشدّ اللوحة باللوحة
ويوثق الحدث بالحدث ويوحد الدم بالدم اعتزازاً بالموقف القومي وإكراماً للدم المراق
على ساحة الوطن دفاعاً عن الأرض وخلوداً للوطن وصوناً للتراب الطاهر.

عناق الحجر والنخيل

ولم تبتعد القادسية عن دائرة الشاعر وهو يقدم البشارة بمعانيها التي تمثلت
برجم الأرض حجارتها وشوك النخيل الذي يفقأ العيون في القدس والعشار وهو لقاء
تحققت فيه قدرة المواجهة لرد الغزاة في أنحاء غرة والخليل حيث يتعانق (الحجر)
(والنخيل) يتعمد الدم مهرجان (البعث) وتستفيق البشارة يهلل (القسام) للطفل
المدجج بالحجارة ويختال (سعد) في الصفوف لتشقّ خيل الله (فجر القادسية) وينهار
(بيت النار) ثانية وتطفي صولة الفرسان (ناره) وأنه الزمان الذي تستفيق فيه الحجارة
وينهض البردى فيه حربة سيفاً وتشتعل المياه . .

وتوشح الديوان رائعة (بغداد عفواً) التي صدح بها الشاعر في بغداد وهي تقف
على أعتاب النصر ليقول وبكل ما أعرفه عن الشاعر . . .

تَبًّا لقلب لا تحركه سَبْعُ تشيب لهولها الهُذْبُ
في كل شبر نزف معتكف عبرات ثكلى، أنجم تكبو

وتظل بغداد في قصائد (الوقيان) نشيداً يردده بكل ما يعرفه الوفاء من معاني
وتحتزنه الذكريات من مواقف .

بغدادُ عفواً للآلى خنعوا فهوى المكارم مَرَكَبٌ صَعْبُ
أغضوا على دعةٍ وَمَسْكَنَةٍ فَلَهُمْ بكلِّ نَقِصَةٍ دَأْبُ
وتفرّقوا شِيعاً وأنسهم أن المذلة مَورِدٌ عَذْبُ

وتستثيره صرخة نصر بن سيار ثانية ليتحسس فيها أحقاد السنين وهي توثب
العزائم وتقرأ في وجوه العجم نوازع الشر ليقول . .

عُجْمُ الضمائر ليس يُغْضِبُهُمْ أَنْ تُسْتَبَاحَ بِأَرْضِهَا الْعُرْبُ
أَسَدٌ عَلَى أَدْنَى عَشِيرَتِهِمْ وَهُمْ الْقَطِيعُ إِذَا دَنَا الذِّئْبُ

* * *

بغدادُ ليس سواكِ إِنْ هَمَدَتْ هِمٌّ وَأَقْفَرُ لِلْمُنَى دَرْبُ
مَنْ عَهْدِ بَابِلَ لَمْ يَزَلْ قَبَسُ بِيَدِيكَ حِينَ سِرَاجُهُمْ يَجْبُو
مَنْ لِلثَغُورِ إِذَا تَقَحَّحَ مَا بَاغٍ وَمَنْ لِمَكَارِمٍ يَضْبُو
مَنْ كُلِّ مَنْصُورٍ وَمُعْتَصِمٍ أَنْ يُنْدَبُوا لِمَلَمَةٍ هَبَّوْا
قَدَرٌ بُلِيَّتٍ بِهِ وَمَكْرُمَةٌ أَنْ يُبْتَلَى بِمَفَاخِرِ شَعْبُ

وبعد فإن الديوان حلقة أخرى من دواوين المعركة التي تضاف إلى أدب
الحرب، مشاركة قومية وحساً وجدانياً يتخطى حدوداً وهمية ويتجاوز أشكالاً تبقى
غير قادرة على حجب المشاعر، وتبقى هذه الخصائص سمة من سمات الشاعر المقتدر
الدكتور خليفة الوقيان الذي ظلّ صوتاً يعلو ويرقأ يرتفع ووجهاً عربياً تتجلى فيه
روعة الأصالة وعزة الأجداد . .



التجربة البشرية

في مجموعة
عبدالله العتيبي
«مزار الحلم»

بمقام
فاضل
خلف



الدكتور عبدالله العتيبي له قاموسه الخاص، وللغة الشعرية مذاق فريد، ومن ثم كان ديدني هو التأني في قراءته بغرض الحصول على أطول زمن للاستمتاع بكلمات وجدت طريقها سهلة إلى وجداني. ويهدف التعرف على «تجربته البشرية» ذلك أنها محتواه البشري الذي يحمل انفعالاته الشعرية في صورتها الخيالية والموسيقية، وهي التي ستضيء لنا الطريق لتفهم تجربته الشعرية أي وجوده الشعري.

إن الوجود الشعري لا يمكننا التعرف عليه لدى أي شاعر إلا عن طريق اللغة الشعرية القائمة على جوانب ثلاثة هي: الصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها، الصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها، وأطرها التركيبية والتشكيلية، والتجربة البشرية كموقف إنساني.

سأدع الكلام عن الجانبين الأول والثاني إلى أن يتاح لي الوقت إن كان مقدراً لي ما أبتغى لاستكشاف الوجود الشعري لشاعرنا العتيبي بأسلوب استقصائي .

بوتقة الانفعالات

أما في هذا المقال سوف أعوّل بشيء من التركيز على الجانب الثالث (التجربة البشرية) من لغة العتيبي الشعرية . قد يتساءل المتلقي عن معنى هذا المصطلح الجديد في لغة النقد الحديث فأخبره بأنه ليس جديداً كل الجدة فقد يجده عند بعض النقاد تحت اسم (التجربة الذاتية) التي تفسّر على أنها مضمون العمل الشعري بما يحمل من زخم الأفكار والقضايا والمواقف وبما يسلّطه من أضواء على الرؤى الشعرية سواء أكانت هذه الرؤى ينظر إليها من منظور خاص أم عام . جملة القول أنها بوتقة الانفعالات الشعرية في صورتها الخيالية والموسيقية تصعدها حرارة الذات إلى ذروتها في لحظة الإشباع .

إن اللغة الشعرية كما هو معروف عنها تتضمن وحدة التمازج بين تصاوير (الأنا) والصور الشعرية والموسيقية وهذا التمازج هو دليلنا في النهاية إلى الاحساس بالتجربة الشعرية كعملٍ له طبيعته الفنية ويستمد تأثيره من طاقات اللغة الدلالية وانعكاساتها الإيحائية وقوّتها التعبيرية وأجوائها الموسيقية .

ونحن إذا نظرنا إليها من منظور تاريخي سوف نلاحظ تبايناً واضحاً في مجالات تناولها لا شيء سوى أن مفهوم الشعر يتباين وفقاً للإطار الحضاري لكل عصر، وسنجد أن الكلاسيكيين كان جلّ همهم هو التعبير عن الحياة العامة الظاهرة والاعتناء بتسجيل كل صغيرة وكبيرة فيها . . ولم يهتم سوى القليل منهم بالذات وخصوصية الحياة ولهم نماذج قليلة متناثرة هنا وهناك . . تلك القلة اعتبرها النقد آنذاك من الخارجين على المفهوم الشعري للقصيدة العربية وحين أقل نجم الكلاسيكيين أضواء مكانه نجم المازني وشكري والعقاد حتى صالح جودت ومحمود حسن اسماعيل وأحمد رامي وعلي محمود طه وعرفوا بالرومانسيين لاعتنائهم بالشخصية الذاتية في التعبير عن مشاعرها وأحاسيسها الخاصة ووجدانها كبُعد رئيسي يتحكم في سيكلوجيا الإنسان .

لقد عاينوا الحياة وأدركوا أنها مشكلة في كل وجه من وجوها فساعدتهم ذلك على التعبير عن حرمان الحب وعزلة الفرد عن المجتمع ومن ثم امتلأت أشعارهم بالقلق الوجداني فخرجت عرائسها للبحث عن الأمان في أحضان الطبيعة . . وظلّ الرومانسيون يهيمون على الذوق الشعري العربي إلى أن نشبت الحرب العالمية الثانية التي دهمت الرومانسيين وهم في حالات من الانتشاء برومانسياتهم الحاملة الهاربة من الواقع إلى شواطئ الأحلام الهادئة .

الذات والمجتمع

كانت حوادث الحرب العالمية الثانية هي دخل وحدات (تفكير) الواقع العربي وكان خرجها عبارة عن ثورات عديدة اجتماعية وسياسية وعسكرية واقتصادية وثقافية اتحدت في وجه الشاعر ليكون على وعي أكثر بقضيته التي وهبها عمره ألا وهي قضية «الفن» ووجد الشاعر نفسه مدفوعاً إلى الانغماس الشديد في واقع مجتمعه ليبهرنا بالعبارات الفنية التي هي حصيلة الدمج الإبداعي بين «الانا» والمجتمع أي الوعي الذاتي والوعي الجماعي .

يقول الباحث «انطانيوس ميخائيل» في كتابه «دراسات في الشعر العربي الحديث» صفحة ١٠ : «بانتهاى الحرب الثانية حاول الشعر العربي الحديث أن يكون إيقاعاً للبعث الثوري في شتى المجالات الانسانية وتفجيراً لرموز حضارتها وإنسانيتها، وتجلياً واضحاً لحركة هذه الثورات وتناقضاتها، واندفاعها الصارخ العنيف للتحقق والاستمرار» .

ويقول الأستاذ «عصام محفوظ» في كتابه «دفر الثقافة العربية الحديثة» ص ١٧ : «بانتهاى الحرب العالمية الثانية أصبحت الصفة الرئيسية التي تلتصق بالشعر كونه شعراً ثورياً في شقيه السلبي والإيجابي . وأنه يحمل همّاً جمالياً، وهمّاً حياتياً» . .

ويقول الدكتور «السعيد الورقي» في كتابه «لغة الشعر العربي الحديث» ص ٢٦١ : «بانتهاى الحرب الثانية تكشفت للشاعر موضوعات جديدة ضمن رؤيته



د. عبدالله العتيبي



غلاف الكتاب

الشعرية، نتيجة لمعيشته المتعمقة لوجوده الإنساني الشامل، حيث لم يعد يقنع بالوجود المحلي الذي ينتمي إليه انتباء مباشراً. فقد أدت ظروف الحرب وما نتج عنها، وسهولة الاتصال بالعالم، وشيوع الحضارة والمعارف الإنسانية وسهولة تحصيلها إلى أن أصبح إنسان هذا العصر إنساناً لا يعي كل محتويات عصره فحسب، بل كل المنجزات البشرية على مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والعلمية والسياسية والفنية» .

من هذا نرى أن معاشة الشاعر لعصره ونتيجة لأصالته الشعرية فإنه يبذل المحاولة إثر المحاولة ليتفهم طبيعة هذا العصر وحضارته ومُثله وتقاليده وأفراده وقيمهم الفردية والأسرية والجماعية. وبالتالي لا نجد وجهاً لأية غرابة إن تعددت لديه وجوه الرؤية الشعرية فاشتملت على مساحات رحبة في القصيدة العصرية مكنتها من أن تحقق استقلالها، مركزة على ما أمدتها إياه اطر الحياة العربية الحديثة الفكرية والفنية والدينية والاجتماعية والسياسية. . هذه الأطر التي كانت نعم العون للشاعر العربي على اكتشاف ذاته العربية. الذات القادرة على الوقوف أمام نفسها وأمام ما يكتنفها من الأجواء العالمية. وهنا يبرز الموقف الاجتماعي كشكل من أشكال التجربة البشرية

في القصيدة الحديثة مؤزراً بالموقف الذاتي المتمخض عن مصادمات حركات داخل الإنسان بالفعل الحركي لما يدور بخارجه .

إن إنسان اليوم متحرر من العقل الجماعي ومن ثم يرى الطريق أمامه مفتوحاً ليجد ذاته بيد أن هذه الذات تعاني من ذبذبات النظام الخارجي واهتزازات القيم والمعايير الكلاسيكية فأدى ذلك إلى توليد مشاعر ذاتية كالخزن وعدم الانتفاء والحسية الجمالية تقف جنباً إلى جنب بحذاء الموقف الاجتماعي .

وهم الثراء

بعد هذا العرض التاريخي الموجز للتجربة البشرية كبعد ثالث من أبعاد اللغة الشعرية استطيع أن أصنف قصائد مزار الحلم لشاعرنا الدكتور العتيبي على مستويين : المستوى الاجتماعي والمستوى الذاتي .

فبالأسس القريب وهم الكويت غولٌ خفيف سمي بسوق المناخ زينت شياطينه للطيبيين من الكادحين وَهَمَّ الثراء في هالات من البرق الخَلْب فانبرى شاعرنا يتساءل :

من أي ليلٍ قد أتى؟ من أي دهليز تسرّب؟
من أي أفق كالغبار أتى وفي فمنا ترسب؟

* * *

ثم يبدأ محاصرته لهذا الوهم ليكشف دوره وفعله في النفوس قائلاً :

سكن العيون فكان من
أحلامها أدنى وأقرب
أذكى سادير النفوس
فطاف مشرقها وغرب
وعد الحيارى أنجما
في الليل والسُّمَار كوكب

والمعجزين إرادة
أقوى من الدنيا وأصلب
جعل الشמוש قلائداً
لنسائهم والأفق ملعب

ولم تغب عن شاعرنا طبيعة أمزجة معارفه وأهل وطنه فصورها كما يلي:
والناس في بلدي يهزهم الربيع إذا توثب
ثم ركز على المفاجعة بقوله:

والخالمون الطيبون أضاعهم ناب ومخلب
مذ جاءهم من صير الأحلام ممكنة «ليكسب»
رهن النجوم لكي ترى الأفلاك هينة كمطلب

ثم يذكر وقع المفاجأة الأليم بهذا التصوير:
يبست غصون الأمنيات بلحظة: وانسل ثعلب!!
قالوا، وصاحوا، وادعوا، والسرّ - لو يدرون - أعجب!!
ويستغرب من الذين توشحوا بالصمت إزاء تلك المأساة قائلاً:

والصامتون المدركون، سكوتهم أدهى وأغرب!!
ثم يبدأ في الترنم حباً في وطنه:

وطني وقومي إن لي من حـكم زاداً ومشـرب
ويذرف دمعة رثاء على من استنام لزيغ شياطين الوهم الزائف مدفوعاً إلى
هلاكه بطمعه:

أبكى على من ضيعته الريح والطمع المركب
ثم يجد نفسه في وضع المتسائل المنكر سائلاً قومه:
قولوا أجيئوا سادتي، أرجوكم فالعقل متعب
العيب في المرأة أم فينا؟ يكاد العقل يذهب

ويأتي بمأثورة فريدة تناسب مقام الكلام :

مَنْ حَارَ مَا بَيْنَ السَّرَابِ وَبَيْنَ مَاءِ النِّهْرِ يَتَعَبُ!!

ثم يستنكر ثانية في تساؤله :

يا سادتي الأخيار هل ترضون أن الدار تُضَلَبْ؟
من أجل مندفعين كالتيار كالقدر المصوب!!
من كل من باع الكويت وصار للدينار يُنْسَبُ!
لقتادة نبتت هنا وعروقتها في البعد تشرب؟
قولوا أجيبي - بحق الأرض - كاد العقل يذهب!!
هل نحزُّمُ الأوطان كي يمضي بها نفرٌ مدرَّب؟
لو يملكون لحوّلوا الأوطان «مُقَفَّلَةً» ومكْتَب!!
ولضاربوا حتى - بعين الشمس - حيث الدفء يطلب

الخاطف والمخطوف

إلى هنا أتساءل : أكان لشاعرنا العتيبي أن يحقق مثل هذه الرؤى الشعرية إذا لم يكن متوخياً زيادة احتكاكه بمشكلات الحياة التي يعيشها ومدركاً لخطورة دوره في مواجهة هذه المشكلات والتزامه بواقعه وقضايا شعبه؟ وقبل أن نجيب على هذا التساؤل لنقرأ معاً هذه البرقية : في شهر إبريل ١٩٨٨ اختطف الإرهابيون طائرة ركاب كويتية هي (الجابرية) وقتلوا اثنين من الركاب الأبرياء ، واحتجزوا باقي الركاب مدة عشرين يوماً فحرّكت هذه المأساة غير الانسانية شاعرنا ليعقد هذه المقارنة بين الخاطف والمخطوف بفكر متحضر واقعي فقال :

يا عدو البشرية .. يا صنيع الهمجية ..

يا بقايا آدميٍّ

لفظته الآدمية

خاطفي .. يا أيها المخطوف من كلّ مزية

يا أداة الموت . . يا طعنة حقد تتريه
لست حراً . . أنت مخطوف معي في «الجابريه»
إنما واقعنا مختلف
فأنا روحٌ على القيد عصيه . . بينما أنت طليق
موثق . . قيدت روحك أغلال شقيه
محنتي بعد قليل تنتهي . .
أو أزفُ الروح للمجد . . هديه
بينما أنت . . ستبقى حاملاً . . لعنة التاريخ . .
عارِ الأبدية . .
خاطفي . . يا أيها المخطوف من دنيا البرية
أنت يا مسكين لا تعرفني . .
فأنا زهرة الشوك ونيران الحمية . .
فالكويتيون في يوم الفدى . .
يرخصون الروح للدار الآبية . .
خاطفي يا أيها المخطوف من دنيا البرية
أنا أدري مصدر الداء . . وللقول بقيه . . !!

قال الشاعر هذا الكلام ليطلعنا على أن هذا الموقف الجدلي، لم يتمخض إلا
عن موقف اجتماعي أخذ شكل الثورة المتحمسة الانفعالية على أعداء الإنسانية.

الذاتي والموضوعي

ثم ننتقل إلى موقف آخر نستطيع أن نطلق عليه الموقف الذاتي لأنه في الواقع
تعبير عن الذات أكثر من كونه تعبيراً عن الواقع رغم ما يتضمنه من وجهات نظر
خاصة للذات من الوجود الواقعي . إن هذا لجليّ ساطع في شعر العتيبي فلنقرأ له
مثلاً قصيدة صنعاء . . هذه القصيدة وإن كانت من شعر المناسبات [قيلت هذه
القصيدة أثناء الأسبوع الثقافي الكويتي الذي أقيم في اليمن] إلا أنها تمثل ذاته

المتسامية المحبة التي تتخذ من أي معادل موضوعي مجالاً لبث الشحنة العاطفية الذاتية :

صنعاء والحب والتاريخ والسفرُ
وَأَلْفُ أَلْفِ زَمَانٍ فِيكَ يُخْتَصَرُ
جُنَّاكَ نَلْتَمِسُ الرَّجْعَى لَصُورَتِنَا
لَمَّا تَعَدَّدَتْ الْأَشْكَالُ وَالصُّوَرُ
نَشْكُو «لَعِيبَان» دَهْرًا رَاحَ يَقْذِفُنَا
فِي كُلِّ مَنْحَدٍ يَتْلُوهُ مَنْحَدُ
مُضَيِّعُونَ وَفِينَا كُلُّ هَادِيَةٍ
وِظَامِثُونَ وَفِينَا النُّهْرُ وَالْمَطَرُ

.....
نَفَرٌ مِنْ ذَاتِنَا فِي كُلِّ آوَنَةٍ
وإن فقدنا الخُطَى صَحْنَاهُ الْقَدَرُ

والنماذج كثيرة، والتجربة البشرية تمد القصائد بالعديد من الرؤى الشعرية مؤكدة أن شاعرنا العتيبي يجمع بين أصالة الخلق وأصالة الشعر، وبين فيض العاطفة وفيض الموهبة، وبين شمم الإنسان ووداعة الشاعر الفنان والكلام عن مثل هذا الشاعر ليس له نهاية فهو لم ينظم شعراً فحسب إنما يجسد ملكة ويبلور طاقة، ويوقع على وتر الألحان، حياة شعرية مضيئة بنفسه وشعوره لما لها من سمات تهز الوجدان وتثير العواطف وتفتح أمام المتلقي أبواب الإلهام.

الشعر الفلسطيني

وانتفاضة الوطن المحتل

ندوة

أعدّها وأدارها: عَبْدُ الرَّحْمَنِ حَمَادِي

أين يقف الشعر الفلسطيني داخل وخارج الوطن المحتل من الانتفاضة البطولية للشعب العربي الفلسطيني، وما هو مدى التأثير والتأثر المتبادل ما بين الشعراء الفلسطينيين والحدث، وأسئلة أخرى كانت مثار ندوة مصغرة أعدّها وأدارها عبدالرحمن حمادي (سورية)، وشارك فيها الشعراء الفلسطينيون: عصام ترشحاني - نظيم أبو حسان - يوسف طافش. وهم شعراء يحتلون موقعاً معروفاً في خارطة الشعراء الفلسطينيين بخارج الوطن المحتل، وأعضاء في اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. وفيما يلي وقائع الندوة.

استجابات سريعة

حمادي: أيها السادة، ونحن نجتمع لهذه الندوة، تقطع الانتفاضة البطولية في الوطن المحتل عاماً ونصف العام من عمرها، وتكاد أن تحتتم عامها الثاني، ومن

الواضح أن الانتفاضة تركت آثارها على الأديين العربي والعالمي ، والكتابات الأدبية المستقبلية ستحدث كثيراً عن انتفاضة الوطن المحتل ، وفيما يتعلق بالأدب العربي ، فإنه يشكل عام واكب انتفاضة الأهل ، ولذلك دعونا نعرف منذ البداية أنه من التجني أن نضيّق نطاق الحديث عن الأدب الفلسطيني والانتفاضة ، بل نتجنّى أكثر عندما نتحدث عن (الشعر الفلسطيني والانتفاضة) ، ولكن مع ذلك سنتحمل عتاب أنفسنا لهذا التضييق في الحديث لسبيين ، الأول أن الشعر بطبيعته أكثر حساسية واستجابة للأحداث ، وتفاعله مع الانتفاضة كان أكثر من الفنون الأدبية الأخرى ، أما السبب الثاني ، فهو أن الشعر الفلسطيني ، داخل وخارج الوطن المحتل يجب أن يكون أكثر التصاقاً بالانتفاضة الفلسطينية ، ولذلك دعونا نسأل الآن : بعد هذا الزمن الطويل من عمر الانتفاضة أين وصل الشعر الفلسطيني ؟ .

ترشحاني : من الواضح أن الانتفاضة أفرزت ركائماً من القصائد الفلسطينية ، ولكن هذه القصائد كانت أقل حجماً من مستوى الانتفاضة ، لعل ذلك مرده إلى الاستجابات السريعة لهذا الحدث العظيم ، ومجمل ما قرأناه كان يفتقد إلى النبض المشعّ لذلك الحجر المقاتل ، ويغلب عليه أسلوب الخطابية والإنشائية ، إن لم أقل حالة الوصف القاتلة للقصيد المبدعة . . هذا لا يعني أن ما كتب جميعه يحمل هذه المواصفات ، بل ظهرت تجارب لامعة استطاعت أن تتقمص الحالة وعظمة الحدث ، وأن تغوص في عمق الرؤية لتتجاوز حالة الركود الشعري العربي أولاً ، والفلسطيني ثانياً ، ولتعلن أن القصيدة الفلسطينية ، وإن قلّت ، قادرة على احتواء هذا الحدث العظيم والتعبير عنه بأدوات ناضجة وفنيات عالية إلى حدّ ما .

أبو حسان : بعد مرور هذا الوقت كله على قيام الانتفاضة البطولية في فلسطين لا بد أن نشير إلى أنه في ظل الحدث يكون التعبير انفعالياً ، ولكن بغض النظر عن التراكم الكمي من الشعر والأدب بشكل عام ، نستطيع القول أنه بعد قرابة عامين من عمر الانتفاضة أصبحت عملية التفاعل والتعامل مع الحدث صحيحة وأكثر هدوءاً ، وهذا يعني أنه بدأت هناك دراسة واعية والتعامل صار واعياً أيضاً مع ما يحدث ، ولكن في المدى المتطور لا نستطيع أن نحكم على الأعمال بأنها كانت بحجم

الحدث، لأن هذه الانتفاضة تحتاج أيضاً لفترة زمنية مقبلة حتى يستطيع الأدب والفن فهمها والقدرة على التعبير عنها بشكل أكثر دقة مما يحصل الآن، لذلك يجب أن لا نستغرب أن كثيراً من الفنون حتى الآن لم تستطع أن تعطي الحدث مكانته أو عمقه، وليس ذلك عقماً، ولكنه محاولة للفهم والقدرة على اعطاء هذا الحدث حقه.

طافش: حتى لا أكرر ما قاله الزميلان أضيف بأن الحسّ الفجائي مازال يسكن مساحة لا يستهان بها حتى في القصائد التي قيلت في ثورة الحجارة، ومرد ذلك النكبات الكبرى التي فجعت الإنسان العربي بداية من عام ١٩٤٨ مروراً بنكسة حزيران وانتهاءً باجتياح بيروت.

صحيح أن القارئ يطالب الشاعر في هذه المرحلة بالذات أن يطلق أقمار التفاؤل في فناء هذا الحدث، ولكن هذا الحدث لا يمكن أن يتجاوز مجمل الأحداث التي مرّت بالقضية الفلسطينية، ولأن الإنسان العربي يعيش تحت كوابيس الهزيمة أكثر مما يعيش لحظات الانتصار، فيأتي تعبيره مسكوناً بهذه الفجائية.

الداخل والخارج

حمادي: برأيكم، هل هناك خصوصية ما ميزت الشعر الفلسطيني داخل الوطن المحتل عن الشعر الفلسطيني خارج الوطن المحتل فيما يتعلق بمواكبة الانتفاضة والتعبير عنها؟

ترشحاني: في زمن الانهيارات الكبرى ينهض طائر الفينيق خارجاً على حالة اليأس والهزائم، باعثاً شرارة الخصوبة، وشعراء الوطن المحتل كانوا أكثر التصاقاً بالثورة.. لقد عاينوا بأنفسهم مباشرة حالة القمع والارهاب التي تمارس ضدهم يومياً، ومن هذه الحالة استطاعوا أن يعجنوا شظايا قصائدهم ولغتهم الجارحة التي تحمل عنفوان العربي، وبالتالي ساهموا مباشرة في عملية التحريض.

أما في خارج الوطن المحتل فإن الشعر الفلسطيني نجم عن حالة العناق، واستطاع إلى حدّ ما في بعض قصائده أن يتوحد مع هذا الهمّ الجماعي ليعلن

انتصاره، وبالتالي استقراره بكل ما أوتي من إِبصار لمجد هذه الانتفاضة، وأعتقد أن الداخل والخارج تجاسدا في مضمون الإرادة الواحدة والعقل الشجاع.

أبو حسان: عملية المقارنة بين شعر الداخل والخارج، أو كما اتفق على تسميته، تدعوني لربطه بالفلسطيني في الداخل والخارج.

إن الفلسطيني في الداخل يصطدم مع العدو مباشرة وجهاً لوجه، بينما الفلسطيني في الخارج يعيش هموماً عديدة ربما تكون أصعب من حالة الصدام مع العدو نفسه، ولذلك نرى الشعر الفلسطيني خارج فلسطين حزيناً إلى درجة فجائية أمام حالة الصمت العربي، ولذلك أيضاً نرى القصائد داخل الوطن المحتل تعبر عن الواقع المعاش يومياً، إلا أنها قصائد تحريض وتجسيد للإرادة التي صممت على الصمود حتى تحقيق ما يصبو إليه الفلسطيني في أن يكون إنساناً بهوية وصاحب حق تقرير المصير، لهذا أنا لا أرى فرقاً كبيراً بين ما كتب في الداخل أو في الخارج، فهموم من هم في الداخل كبيرة، وهموم الفلسطيني في الخارج أيضاً كبيرة.

طافش: لاشك أن من يعيش الفعل النضالي اليومي في داخل الأراضي المحتلة ليس كمن يعيش الفعل الشعوري خارج الأرض المحتلة، ولكن يجب أن نتعامل مع هاتين الحالتين من خلال منظورين:

أولاً: المستوى الفني للنص الشعري الذي قيل في الانتفاضة.

ثانياً: المستوى التعبيري.

على المستوى الفني هناك فروق فردية بين الشعراء ومواهبهم وقدراتهم الإبداعية، فأحياناً نقع على نص نعجب به انطلاقاً من المنظور الفني، أما بالنسبة للمستوى التعبيري فلا أعتقد أن هناك فروقاً كبيرة بين شعراء الداخل والخارج لأن القضية في إطارها العام يعيشها الإنسان الفلسطيني أينما وجد، وضمن هم يشكل قاسماً مشتركاً بين الشعراء الفلسطينيين كافة.

الانتفاضة والشعر والمستقبل

حمادي: كيف يمكن أن ننظر لمستقبل الشعر الفلسطيني على ضوء الانتفاضة؟

ترشحاني: نعرف أن نكسة حزيران أوجدت منعطفاً في الأدب العربي رداً على حالة الوهم التي كان يعيشها الإنسان العربي، الوهم الناجم عن حالة القدرة العسكرية غير الصحيحة آنذاك، لذلك كانت نكسة حزيران نكبة حقيقية في المجالين السياسي والعسكري، وهذا ما أثر بالتالي على الحالة الإبداعية بحيث وجدت عملية الارتداد الفني التي أتاحت لنا قراءة نصوص إبداعية هامة، والآن تشكل انتفاضة الأهل في الوطن المحتل الشكل المضيء والمشتعل ضمن حالة الهزيمة الداخلية للعرب، ولا بد من إفرازات إبداعية قادمة ستكون ذلك المنعطف التاريخي في الأدب العربي مستقبلاً.

لقد أثرت هذه الانتفاضة ليس فقط على مبدعينا الفلسطينيين والعرب عموماً، بل تعاطف معها شعراء تقدميون من كل أنحاء العالم، وهذا ما يثبت أهميتها على المستوى السياسي والإبداعي.

أبو حسان: قلت في البداية أن اقتراب عامين على قيام الانتفاضة جعل عملية التعبير أكثر هدوءاً من الحالة التي بدأت الكتابة فيها انفعالاً، فمنذ قيام الانتفاضة وحتى الآن ظهرت معطيات جديدة على الساحات العربية والدولية، وهذه المعطيات جاءت نتيجة حالة الصمود والبطولة اليومية التي يجسدها هذا الشعب، وكان لا بد من نضوج عملية التعبير أيضاً والتفاعل مع ما حدث على هذه الساحات من خلال إعلان الدولة الفلسطينية. لقد أوجد هذا حالة جديدة ودافعاً جديداً للاستمرار في فعل المقاومة، وحدثت هناك عملية نضوج أكثر من قبل في الممارسة اليومية للاصطدام مع العدو الصهيوني، ومع هذا الارتقاء كان يجب أن ترتقي الأدوات التعبيرية أيضاً. . إننا نرى كل يوم جديداً، ويجب أن يترافق هذا العطاء النضالي الجديد مع عطاء إبداعي جديد بغض النظر عن حالة التعبير الآن، فبدلاً من الكتابة عن الحجر بدأت الكتابة عن الإنسان الفلسطيني حامل الحجر وصاحب الحق في النضال المشروع. بدأ الحديث عن شعب كان بلا حقوق فأصبح صاحب أرض. . كل هذه الحالات يجب أن تفرز معطيات، ولا أعتقد أن هناك عجزاً في المبدعين الفلسطينيين والعرب.

طافش: أنا لا أراهن على مستقبل الشعر الفلسطيني من خلال هذا المنعطف التاريخي والنضالي الهام الذي تمثله الانتفاضة، لذلك أقول أن ما أفرزه الشاعر الفلسطيني فيما يخص الانتفاضة مرهون بالانتفاضة ذاتها بشكل خاص، وبالموقف الجماهيري العربي بشكل عام، أكان تحصيل الحاصل إيجابياً أم سلبياً، ولكني بطبيعتي متفائل، وما أستقرئه من مستقبل الأحداث يجذر في داخلي هذا التفاؤل.

صحيح أن الشعر الفلسطيني طغى على سطح هذا الحدث، حتى أننا نستطيع أن نسمي هذا الزمن زمن الكتابة بالحجر وليس بالقلم فقط، ولكني أعتقد بأن الشعر سيغوص إلى أعماق الحدث أكثر فأكثر ليدخل في مفاصله وتفصيلاته لأن هذه الجزئيات ليست إلا الفسيفساء التي ستكمل المشهد الشعري الفلسطيني من خلال هذا الغوص.

ترشحاني: أضيف أن الانتفاضة خلقت ظروفًا موضوعية جديدة، سواء على مستوى الحياة الاجتماعية أو على المستوى الإنساني، وحقت معادلة جديدة في الصراع مع العدو الصهيوني، هذه الظروف لا بد أن تقدم أشكالاً جديدة سيتعامل معها المواطن العربي، وبالتالي سيكون لها الأثر القادماً والقادر على إيجاد الطبيعة الجديدة أو الحياة الجديدة في المجتمع العربي مما يبشر بحدوث خلخلة في هذا الوجدان باتجاه التحرير.

ماذا قدمتم؟

همادي: أنتم، كشعراء فلسطينيين ماذا قدمتم للحدث، أعني الانتفاضة، وسؤالي مرده أنني أعتبركم النموذج المتقدم للشعراء الفلسطينيين خارج الأرض المحتلة.

طافش: شخصياً، أشعر بالخجل والفخر في آن واحد، أشعر بالخجل لأنني لم أستطع أن أقدم لأطفال الحجارة.. لنساء الحجارة سوى بضع كلمات، والسبب شعوري أن قبضة الطفل الفلسطيني الذي يحمل الحجر أكبر من كل الكلمات، ولكني



● من اليمين: حمادي، أبو حسان، طافش، ترشحاني

أحسّ بفيض من الفخر لان بقعة من الأرض العربية بدأت تعيد لنا الأمل بعد انهيارات متوالية حُفرت في ذاكرة العربي.

ترشحاني: إن إيماني بفعل شعبي في الأرض المحتلة كبير، وخوفي على هذه الثورة كبير أيضاً. لقد بلغ دمي مداه، ولغتي تحاول أن تبلغ هذا المدى، ولكن اللغة للأسف حتى الآن لم تستطع أن تصل لمتنهاها في تخمير وفي نقل حالة الخلق بشكلها الشعري الذي يشكل طموحي أو يرضيني.

إن الهمّ الذي استوطن مازال يؤرقني ويشير حالة القلق الأخضر أحياناً، والأسود أحياناً، وأنا بين القلقين أحاول أن أنشد، فكتبت عدة قصائد وحاولت أن أهيم ما يشبه طائر الرعد الذي يقطع الشوط الأخير، ولكنه لم يصل، وعندي هواجس كبيرة بأن أكتب يوماً القصيدة الأسطورة التي تستطيع أن تحلّد في الذاكرة الكفاحية لأمتي.

أبو حسان: إن شيئاً لم يستطع الارتقاء لمستوى الحدث، ومن هنا أقول أن الفنون بشكل عام ليست مقصّرة، ولكنها لم تستطع الوصول إلى إقامة الحالة والتعبير

عنها بما يليق بها، ولكني أقول بأني استطعت أن أكتب بلغتي وحزني وهمي ما استطعت، وذلك أضعف الإيمان.

جميعنا ما نزال نحلم بالرقى إلى حالة الارتقاء التي تعيشها الانتفاضة، ولم أقصّر، وإنما عبرت بما استطعت، وما زالت كل الفنون بانتظار ما ستسفر عنه هذه الانتفاضة من تاريخ جديد في هذا العالم المظلم.

الاستقراء المستقبلي

حمادي: ولكن الشاعر يملك مقدرة الاستقراء المستقبلي، فلماذا ينتظر الأحداث ليكتب عنها؟ لماذا لا يسبق الأحداث وبالتالي ينذر إن كانت هناك أخطار قادمة؟

طافش: إن حجارة أهلنا في الأرض المحتلة هي التي ستحدد الطوفان العربي الجديد على جميع الأصعدة، وأجزم أن ثورة الحجارة لن تقف عند هذا الشكل النضالي، فعرس الدم الفلسطيني قادم لا محالة.

أبو حسان: حقاً، إن الشاعر يملك مقدرة الاستقراء المستقبلي كما قلت، ولكن هذا الاستقراء لا يأتي إلا من خلال الفعل، واستقراي لهذه الانتفاضة أنها حتماً منتصرة لأنها إرادة شعب، والنصر لا بد أن يكون حليفنا، صحيح أنني أرى عثرات وعقبات قادمة، ولكن هذا الشعب الذي اخترق المحال في ظل الدياجير لا بد أنه هياً نفسه لحالة صمود وستظل منتصرة.

ترشحاني: تعودنا، أو هكذا نحن نعتقد كفلسطينيين، أن أشجارنا لها قناديل خفية وزهورنا تمشق في تويجاتها عطوراً سامة للمعتدين. إن كل نسغ يعلن ديمومة هذه الثورة، ورؤيتي تقول بأنها ستكون الفعل العربي في زمن الذهول العربي، وبالتالي ستحقق ما كان يحلم به كل إنسان في هذا الوطن. إنها ستتجاوز كل العثرات، وستنهي كل من يحاول إيقاف حالة التمرد فيها حتى يرفع أصغر طفل فلسطيني العلم الفلسطيني على كل فلسطين.